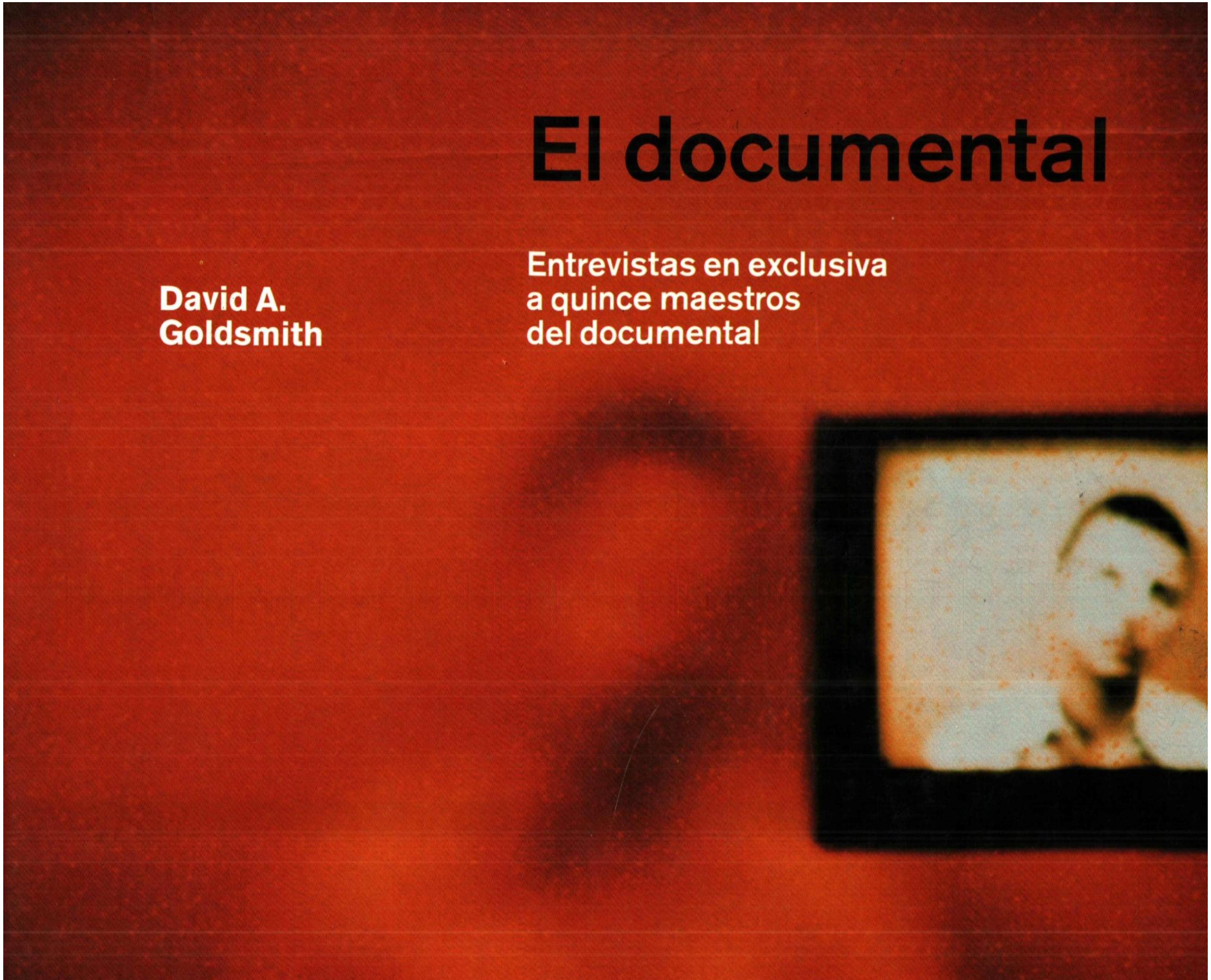
El documental

Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental

David A. Goldsmith



El documental

David A.
Goldsmith

Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental

OCEANO

El documental
00:00:06

01
Ken Burns, EE UU
00:00:08

02
Molly Dineen, Reino Unido
00:00:20

03
Alastair Fothergill, Reino Unido
00:00:32

04
Hans-Dieter Grabe, Alemania
00:00:44

05
Patricio Guzmán, Chile
00:00:54

06
Bonnie Sherr Klein, Canadá
00:00:64

07
Barbara Kopple, EE UU
00:00:74

08
Jørgen Leth, Dinamarca
00:00:86

Contenido

09
Errol Morris, EE UU
00:00:96

10
Anand Patwardhan, India
00:01:06

11
Jean-Marie Teno, Camerún
00:01:16

12
Paul Watson, Reino Unido
00:01:26

13
Wu Wenguang, China
00:01:38

14
John Willis, Reino Unido
00:01:48

15
Anne Regitze Wivel, Dinamarca
00:01:58

Al final…
00:01:68

Agradecimientos
00:01:69

Créditos iconográficos
00:01:69

Información adicional
00:01:70

Filmografías
00:01:72

Glosario
00:01:75

Índice de títulos originales
00:01:77

Índice de títulos en español
00:01:79

El documental…

es tan antiguo como el propio cine. Se trata de un género reconocido, a menudo ingenioso y también provocador, que exige inversiones considerables y puede atraer a audiencias considerables en todo el mundo. Al tiempo que el documental televisivo florece, su pariente cinematográfico ha quedado relegado a un reducido circuito de cineclubes y salas especializadas.

De todos los formatos televisivos –entretenimiento, actualidad, series, deportes–, el documental es el menos claramente definido y el más abierto a interpretaciones. Aún se producen debates apasionados acerca de lo que es y lo que no es documental, pero sea cual sea la definición que se le dé, hay un acuerdo tácito entre el realizador y el público según el cual el contenido de un documental debe atenerse a la realidad. Entre este mundo y el de la ficción se extiende un campo minado de matices e interpretaciones por el que el documentalista debe andar con cautela e integridad, y el espectador debe recorrer con tolerancia y respeto. Al primero se le exige ingenio y originalidad a la hora de abordar un tema y un profundo respeto por los principios del buen periodismo, sin recurrir a exageraciones ni a sesgos inaceptables. Del segundo se espera que desee comprender la esencia de la labor de investigación sin emitir juicios precipitados y que esté dispuesto a tener en cuenta puntos de vista diferentes e incluso contradictorios. Una vez alcanzado ese equilibrio, un documental puede ser edificante, informativo y entretenido de un modo que no está al alcance de ningún otro género audiovisual. Pero las reglas que rigen el compromiso del documentalista con su trabajo son numerosas y complejas y tienden a factores inhibitorios que varían de un país a otro y de una cultura a otra. A un lado de la balanza están las leyes que protegen contra la difamación y la invasión de la intimidad; al otro, la libertad de prensa y el derecho a la información. En muchos casos, lo que se considera ofensivo en un país está perfectamente aceptado en otro.

Después de encontrar una definición aceptable del término *documental*, aunque sólo sea por eliminación, lo siguiente son los requisitos que cabe exigir a todo documentalista que se precie. Saber elegir una historia, tener dotes de persuasión con las personas y talento para dirigir son algunas de las cualidades que se necesitan. También hay que conocer las herramientas del oficio y manejarlas con destreza, algo que cobra cada vez más importancia porque la tecnología está en vertiginosa evolución. Así que el aspirante a realizador de documentales deberá ser tanto arquitecto como artesano. Y luego está la vocación periodística, pues el documentalista tendrá que aplicar a la recopilación de datos, a la exposición de hechos y a la obtención de puntos de vista alternativos los mismos niveles de exigencia que observaría cualquier corresponsal competente. Se sobreentiende que el documental debe contar una historia, pero debe hacerlo con un nivel de penetración que trascienda la mera narración. No basta con volver a relatar un episodio de la vida de una persona o un acontecimiento concreto de orden social, sino que hay que explicar de forma minuciosa y honesta el trasfondo y las circunstancias que dieron origen a los hechos. Al fin y al cabo, el documental no sólo tiene por objeto informar o despertar el interés sino que también debe entretener, pues está obligado a competir por tiempo y espacio con todo tipo de programas.

Una rápida mirada a la breve historia del cine nos muestra que el documental ya estuvo presente en su nacimiento. La voluntad de documentar imágenes en movimiento llevó al desarrollo de la cámara cinematográfica, que se requería para comprender los mecanismos de la dinámica. Para el francés Jules César Janssen, fue el tránsito del planeta Venus sobre el disco del Sol, en 1874; unos seis años después, para el inglés Eadweard Muybridge fue la necesidad de analizar el galope de un caballo de carreras. Enseguida se desató una intensa competición comercial por el desarrollo de la cámara cinematográfica, una competición que en el tramo final del siglo XIX lideraron el estadounidense Thomas Alva Edison y el francés Louis Lumière. Por su lado, Lumière vislumbró el futuro del cine y capturó maravillosas imágenes de la naturaleza y del ingenio humano. Mostró al mundo la vida cotidiana, fascinó a los espectadores con escenas de gente como ellos trabajando y jugando, y los asustó con eventos aparentemente tan ordinarios como la llegada de una locomotora a la estación de La Ciotat, en el sur de Francia. Sus camarógrafos filmaban y proyectaban sus obras ante espectadores de Australia y Europa, de Oriente Próximo e Indochina, de América del Norte y del Sur. Y de esta manera el mundo tomó contacto con la "realidad". Lo demás, como suele decirse, es historia. Y la historia más reciente es el tema de este libro. Los documentalistas que aparecen en estas páginas son representativos del período en el que el documental ha pasado a convertirse en un género prestigioso del que la gente puede disfrutar desde la intimidad de sus hogares.

El grado en que el documental refleja la realidad, la verdad, la vida, o como se quiera llamar, sigue planteando un debate abierto. Los encuadres y los cortes en el montaje son cuidadosamente elegidos por razones de continuidad o efectismo, aparentemente naturales si bien ampliamente meditadas. Los documentalistas aquí entrevistados han tratado de alcanzar un equilibrio entre su deseo de presentar los hechos desde su particular perspectiva y el arte de contar historias. Todos ellos son conscientes del poder de las imágenes en movimiento, de las emociones que genera el empleo del sonido, el ritmo y la composición. Saben manipular estos elementos para llevar al público a su territorio y comprenden que su mal uso puede alienar y destruir la finalidad de su trabajo. El criterio a la hora de seleccionar los documentalistas que figuran en este libro no ha sido sencillo; se trata al fin y al cabo de una selección de algunos de los muchos realizadores de documentales cuya obra ha contribuido al progreso de este arte.

La historia del documental televisivo está moldeada por la tecnología: el paso del celuloide al vídeo, del blanco y negro al color, de lo analógico a lo digital, del montaje lineal al no lineal, de la escasez de cadenas de televisión a la eclosión de las emisiones digitales por cable y satélite. Cada nueva era ha estado acompañada de una nueva aproximación a la realización de documentales. Y cada adelanto ha planteado a los documentalistas nuevos retos: artísticos, morales, políticos, religiosos o sociales. Sin embargo, independientemente de sus orígenes, religión y pertenencia étnica, todos los documentalistas tienen en común la búsqueda de un público. La televisión es ya un fenómeno imparable y a los documentalistas les corresponde la tarea de alimentar a esta criatura insaciable con una dieta que sea entretenidamente variada, provocativamente estimulante e intelectualmente nutritiva.

Varese, 2003

Entrevista

Ken Burns

01

Se dice que los estadounidenses conocen más la historia de su país por los documentales de Ken Burns que por ninguna otra fuente. Burns ha demostrado ser un consumado maestro del arte de dar vida a los archivos en series documentales como **The Civil War** (*La Guerra de Secesión*), **Baseball** (*Béisbol*) y **Jazz, A History of America's Music** (*Jazz, una historia de la música de Estados Unidos*). Gracias a Ken Burns y a su equipo, más de cincuenta millones de estadounidenses han visto, escuchado y sentido el latido de su corta historia. "Aunque me concedieran diez mil años de vida, jamás me quedaría sin ideas sobre la historia de Estados Unidos", afirma Burns.

Ken Burns

New Hampshire, 8 de diciembre de 2002

Aunque el recuerdo más antiguo que tengo es estar jugando en el cuarto oscuro de mi padre, el acontecimiento crucial de mi vida ocurrió en 1965, cuando mi madre, a quien habían diagnosticado cáncer, murió tras diez años de intenso sufrimiento para ella y para nuestra familia. Creo que la enfermedad de mi madre hizo surgir en mí una profunda necesidad psicológica de ahondar en la historia. La historia es maleable, los hechos no. La historia son las preguntas que nosotros, desde el presente, nos planteamos acerca del pasado. Mi psique adulta no deja de excavar en el pasado en busca de algún tipo de cura.

En cierto modo, he hecho la misma película una y otra vez. Cada una de mis películas plantea las mismas cuestiones, que son engañosamente simples: "¿Quiénes somos? ¿Qué nos revela el pasado acerca de esos seres extraños y complejos que gustan de llamarse a sí mismos 'americanos'?". Estas preguntas, al tiempo que jamás han obtenido respuesta, sólo se hacen más profundas con cada película, y mutan hasta llegar a convertirse en "¿quién soy yo?". Todo vuelve a cuando era un niño pequeño, a principios de los sesenta, y veía a mi madre morir al tiempo que la televisión mostraba imágenes de policías dispersando con mangueras y perros a manifestantes negros del sur de Estados Unidos. De alguna manera, el cáncer que mataba a mi patria contribuyó a mitigar el cáncer que destruía a mi familia.

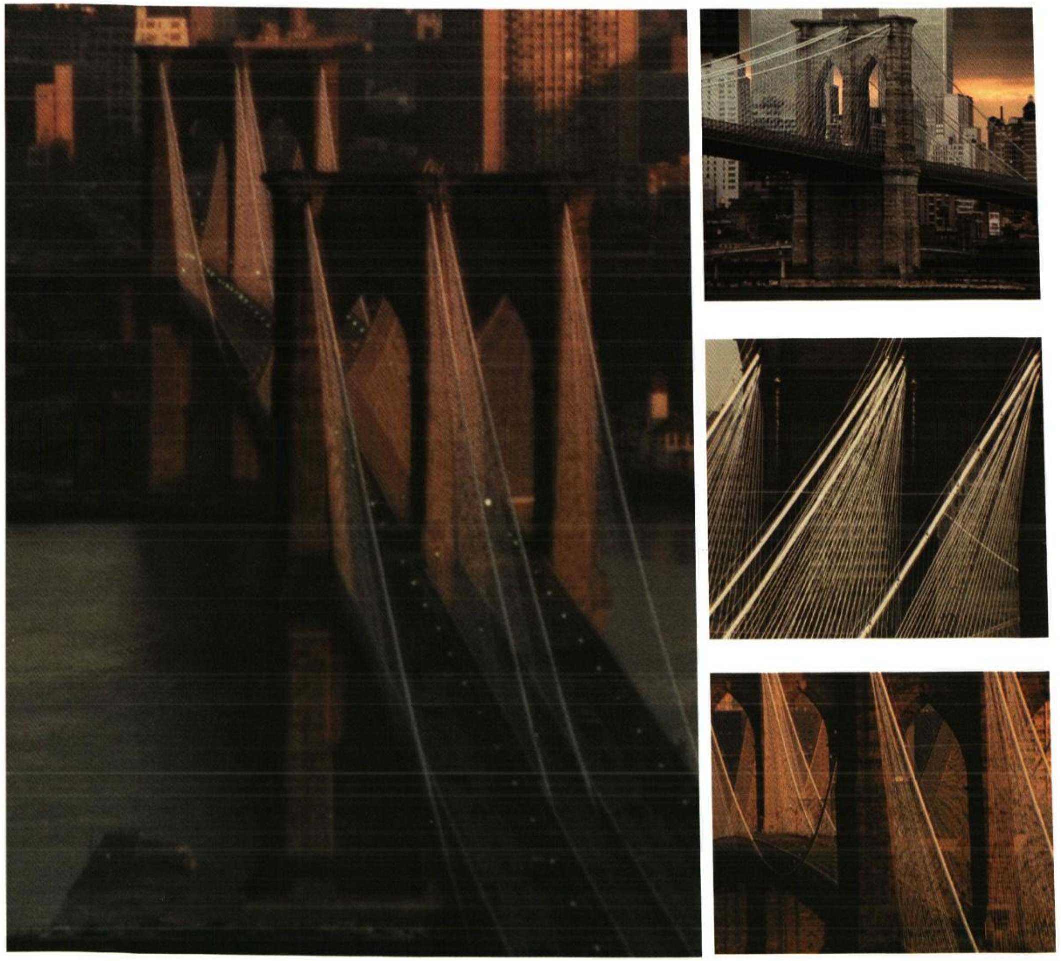
Tras la muerte de mi madre, mi padre empezó a tratarme de forma bastante severa, lo cual sólo se suavizaba cuando veíamos juntos alguna película antigua en la televisión, o cuando en el cineclub de la universidad proyectaban algún clásico o alguna película de la *Nouvelle vague*, un movimiento que estaba en auge durante la primera mitad de los sesenta. La primera vez que vi a mi padre llorar fue durante la proyección de una de aquellas películas. Fue una experiencia tan terrorífica como fascinante, y pronto me descubrí poderosamente atraído por la idea de hacer del cine mi modo de vida.

Nací en el distrito neoyorquino de Brooklyn en 1953. Mi madre trabajaba en un laboratorio de biología y mi padre era un antropólogo que estudiaba a los agricultores alpinos. Al poco de mi nacimiento, mi familia se mudó de Nueva York a Saint Véran, un pequeño pueblo que destaca por ser el más alto de Europa, donde pasé mi primer año antes de volver a Estados Unidos. A pesar de que no guardo ningún recuerdo de ese año, las fotografías del viaje y el profundo simbolismo que éste tenía para nuestra familia garantizaron que, por más que en apariencia fuera irrecordable, formaría parte de mi ser durante mis años de crianza.

En 1971, yo pensaba que sería un director de cine como Alfred Hitchcock, Howard Hawks o John Ford, los cuales parecían cantar, al modo de Homero, los versos épicos de la historia de Estados Unidos. Por aquel entonces sabía muy poco de la historia de mi país, una asignatura que además se me había atragantado en el instituto. Me matriculé en el Hampshire College de Amherst, Massachusetts, donde asistí a las clases de Jerome Liebling y Elaine Mayes, dos fotógrafos sociodocumentalistas que respondieron a mi interés por el cine de ficción con un encogimiento de hombros y me recordaron que el dramatismo es patrimonio tanto del presente como del pasado. Aquello me abrió aún más los ojos. Se trataba de dos mentores que no sólo impartían clases sobre técnica fotográfica y cinematográfica sino que también intentaban transmitir una actitud que ha calado en toda mi obra desde entonces. Dejé Hampshire en 1975, seguro de querer ser realizador de documentales de cine. De los aproximadamente setenta estudiantes de cine que nos matriculamos el primer año, sólo tres o cuatro nos licenciamos en esta especialidad. Y todavía hoy seguimos haciendo películas.

Para mi proyecto final de cuarto curso, se podría decir que tomé contacto con el tema histórico con un documental de media hora sobre las comunidades agrarias en Estados Unidos a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX titulado **Working in Rural New England** (*Trabajando en la Nueva Inglaterra rural*). Sentí que había encontrado el trabajo de mi vida. Liebling y Mayes no sólo nos enseñaron a apreciar la fotografía y su historia y, por extensión el género documental, sino que también nos inculcaron la tradición humanística en la que la historia y el compromiso ético van de la mano con el arte cinematográfico. Descubrí un interés latente por la historia que acabaría proporcionándome temas para los siguientes treinta años. También aprendí a distanciarme del proceso creativo y a respetar el poder de una única imagen para contener información compleja sin manipulaciones impropias, pues habíamos estado muy arraigados en la fotografía estática, que parece un pariente natural del cine pero que a menudo no lo es.

Sólo conozco algún que otro ejemplo aislado donde la fotografía y el cine se enseñan conjuntamente. Para Liebling y Mayes, las imágenes fijas constituían los ladrillos con los que se construye el cine, de manera que los documentales cinematográficos que justificaban de forma negligente las imágenes irregulares, borrosas, desenfocadas y mal encuadradas resultaban intolerables. Sin embargo, los que estaban imbuidos de una energía genuina eran bien recibidos aunque tuvieran fallos técnicos.



Brooklyn Bridge, 1981

Fundé mi propia compañía, Florentine Films, con Roger Sherman y Buddy Squires, dos compañeros que se habían licenciado conmigo en Hampshire. Nuestro primer documental giraba en torno a la construcción y el simbolismo del puente de Brooklyn. Amy Stechler, que se incorporó a la compañía cuando empezábamos este proyecto, se convirtió en guionista y montadora, así como en mi esposa. Ahora estamos divorciados, pero colaboró conmigo en dos películas más antes de que el nacimiento de nuestros hijos la persuadiera para quedarse en casa y criarlos. Hace ya más de veinticuatro años que nos mudamos a esta aldea. Yo necesitaba un sitio en el que pudiera vivir y trabajar sin grandes gastos. Tras acabar el rodaje de mi película sobre el puente de Brooklyn, me asustaba la idea de tener que conseguir en Nueva York un trabajo que me impidiera reanudar el montaje. Elegir el oficio de documentalista de cine te obliga a hacer un voto de anonimato y pobreza. Afortunadamente, a mí no me ha sucedido ninguna de estas dos cosas. De hecho, aquella primera película, **Brooklyn Bridge** (*El puente de Brooklyn*), obtuvo una nominación al Óscar, así como una excelente acogida por parte del Public Broadcasting Service (PBS), lo cual despertó un interés inusitado por los documentales de tipo histórico, no ya sólo en el PBS sino también en otras instituciones estadounidenses tales como escuelas y universidades.

Ahora mi compañía cuenta con una plantilla de nueve empleados a tiempo completo, aunque yo no me incluyo entre ellos. Yo sólo cobro cuando recibimos dinero de subvenciones, el cual me mantiene trabajando con ahínco. Durante el clímax del proceso de montaje de un proyecto como **Jazz**, nuestra mayor producción hasta la fecha, teníamos a cuarenta personas trabajando en cinco salas de montaje de nuestro estudio en New Hampshire. Solemos aceptar como meritorios a estudiantes de un par de universidades de la zona, y a quienes demuestran mayor talento los contratamos como aprendices primero, como ayudantes y asociados después, y finalmente como montadores en nómina. Así que tenemos tanto a gente joven como a gente que viene colaborando con nosotros desde hace veinte años dejando su impronta en todo lo que hacemos aquí.

Mis películas poseen mucho texto hablado, algo que puede generar la idea equivocada de que están planificadas y estructuradas de antemano. Nuestros proyectos se inician con una fase de investigación durante la cual ahondamos en la materia, pero sin emplear a una legión de investigadores. De hecho, sólo trabaja un grupo reducido, que incluye a nuestro guionista. Él y yo empezamos a elaborar un guión sin que nos preocupe la existencia o no de imágenes que puedan ilustrarlo. Al mismo tiempo, mis coproductores y yo iniciamos el rodaje sin tener en cuenta el contenido del guión en elaboración. Nos sentimos atraídos, en términos estrictamente visuales, por documentos procedentes de archivos y por las posibles entrevistas, sin que nos preocupe cómo encajará todo este material en el guión en ciernes. Durante buena parte del proceso, la mano izquierda ignora lo que hace la mano derecha. Yo me dedico a leer sin parar, a sugerir ideas al guionista y a intercambiar opiniones con asesores y otros colaboradores acerca de los sucesivos borradores del guión. Sólo con el tercer o cuarto borrador en mano, acudimos finalmente a la sala de montaje para organizar todo el material visual acumulado: re-fotografías de fotografías antiguas, cuadros y otros documentos gráficos; los mejores comentarios de nuestros entrevistados; las imágenes filmadas durante el rodaje y otras imágenes procedentes de noticiarios o de películas caseras. Siempre hay escenas del guión para las que no se encuentran imágenes, y a menudo nos encontramos con abundante material visual sin correspondencia en el guión. Ésa es la ventaja de no depender del guión como pauta del proceso de montaje. En nuestro caso sólo es una guía que tiene la misma consideración que el material visual. El gran fotógrafo Paul Strand insistía en este concepto de "equivalencia", que nosotros aplicamos para forjar nuevas relaciones entre palabras e imágenes a lo largo de todo el montaje. Creo que nuestro trabajo no adolece del problema de tantos documentales, que son más bien la expresión de un fin alcanzado previamente y no de un gozoso proceso de descubrimiento.

Las entrevistas se hacen sin entregar las preguntas de antemano y sin ideas preconcebidas acerca del modo en que las declaraciones de la persona entrevistada encajarán en el guión. Simplemente nos dedicamos a seguir el hilo del pensamiento de los entrevistados. Con frecuencia, esto ayuda a insuflar vida al pasado y a que la ubicación final de cada pasaje de entrevista sea fruto de un afortunado accidente al que se llega mediante un sistema de tanteo. De hecho, en cada película, los entrevistados están simplemente respondiendo a preguntas potencialmente inconexas que pierden toda relevancia en el momento en que se inserta en la película un fragmento concreto de la entrevista. Así, por ejemplo, poco antes del final del primer episodio de **Jazz**, Wynton parece responder a una cita de un músico de jazz blanco de principios de los años veinte llamado Nick LaRocca en la que éste se atribuye la invención del jazz, cuando durante los noventa minutos previos ha quedado claro que el jazz surgió entre la comunidad afroamericana. La primera vez que escuché esta cita fue más de un año después de la entrevista a Wynton. Pasé unos seis meses haciendo el montaje antes de darme cuenta de que este pasaje de la entrevista debía aparecer en aquel punto concreto y fue perfecto. Es un ejemplo que ilustra la forma en que se debe encontrar el emplazamiento idóneo para las palabras de un busto parlante. Nos gusta filmar con un enfoque pictórico y bidimensional que dé una cualidad relativamente estática a nuestro trabajo, lo cual es justamente lo contrario de lo

Izquierda: El escritor Shelby Foote y Ken Burns
Derecha: **The Civil War**, 1990

que cabría esperar de un documental cinematográfico. También grabamos la música antes del montaje, para que resultara un elemento tan orgánico como las fotos fijas. Por último, la narración corre a cargo de voces que hablan tanto en primera como en tercera persona.

A la hora de reunir el dinero para la producción de **Brooklyn Bridge**, nuestras fuentes de financiación exigieron que se entregara el film acabado al PBS para su posible difusión. Rastrear los archivos, realizar largos viajes, pasar interminables meses en la sala de montaje y cultivar la compleja relación entre guión e imágenes, entraña un proceso tan laborioso y prolongado que necesitábamos apoyo financiero, tanto de fuentes públicas como privadas. Y lo único que podíamos ofrecer a cambio de este apoyo era un pase televisivo para todo el país a través del PBS. Estaba claro que tendría que renunciar a la comunión íntima que se produce entre una película y los espectadores de una sala de cine, a favor de una audiencia televisiva mucho más numerosa. En vez de llegar a unos cuantos miles de espectadores, desde el principio empezamos a llegar al hogar de millones de televidentes; en el caso concreto de **The Civil War** y **Baseball**, su audiencia se contó por decenas de millones, y **Baseball** fue visto por más de cincuenta millones de espectadores. Pero aun así siempre resulta difícil reunir el dinero para la producción de nuestros documentales.

Durante los últimos veinticinco años he podido hacer las películas que quería, elegir los temas yo mismo y producirlos sin interferencias por parte de los patrocinadores. Únicamente mis colaboradores y la junta de asesores especializados que reunimos para cada documental han ejercido influencia en mi obra. También me siento contento de poder consagrar una película entera a la era previa a los noticiarios. Las imágenes de un noticiario cinematográfico del gran héroe del béisbol Babe Ruth corriendo de base en base sólo dan pie a hablar de Babe Ruth corriendo de base en base. Sin embargo, una fotografía del rostro de Babe Ruth nos permitió hablar de su difícil infancia, de sus problemas con las mujeres y el dinero y del tramo final de su vida, además, claro está, de sus carreras de base en base.

Cuando filmo antiguas fotografías de archivo, no lo hago convencionalmente. En un documental como **The Civil War**, llegué a filmar quince o veinte imágenes de una fotografía de Matthew Brady examinando minuciosamente el paisaje a su alrededor con la esperanza de que esa imagen sería el documento más próximo a una escena que en su momento estuvo llena de vida. Además de escrutar las imágenes, trato de escucharlas al tiempo que las fotografío. Sé que suena raro, pero observando una fotografía de la Guerra de Secesión soy capaz de oír los cañonazos y a las tropas avanzando por los campos de batalla. En **Jazz**, podía oír el sonido de los hielos tintineando en las copas de un bar, de la gente moviéndose alrededor de las mesas y de los músicos afinando sus instrumentos. Todo esto ayuda a crear un ambiente más íntimo. En **The Civil War**, y en todas mis películas anteriores, las imágenes filmadas con una cámara rostrum sólo constituían el uno o el dos por ciento de todo el material visual. El resto era producto de una de las técnicas de filmación más rudimentarias que uno pueda imaginar: una pieza de madera en la que se inserta una lámina de metal y sobre la cual, utilizando imanes, se montan las fotografías. La cámara se desplaza manualmente arriba y abajo. Para **Brooklyn Bridge**, hicimos –a mano y cuidando al máximo el enfoque de seguimiento– un basculamiento descendente de noventa segundos de duración de un titular de prensa, para el que sólo empleamos dos lámparas situadas sobre sendas sombrillas reflectoras destinadas a dispersar la luz y a proteger los archivos del calor. Gracias a este método de trabajo, nos han confiado copias de la declaración de Independencia escritas por Thomas Jefferson y muchos otros documentos extraordinarios, todos ellos filmados sin grandes medios tecnológicos y en 16 mm.

Sólo recientemente hemos empezado a utilizar el ordenador en el montaje, pero soy incapaz de imaginarme dando el salto del cine al vídeo. Podría decirse que con el cine mantengo una relación romántica que el vídeo nunca podría proporcionarme. Un pintor trata con pigmentos de naturaleza celular. Un cineasta, que maneja un proceso químico y por tanto molecular, tiene la oportunidad de sostener literalmente con sus propias manos la película, de cortarla y de mirarla al trasluz. El vídeo es más abstracto y electrónico, una cosmología apartada en la que uno jamás toca "la cosa"; no hay, como dijo Gertrude Stein, el "ahí, ahí". El motivo por el que decidí dar el salto al montaje por ordenador fue que la mesa de montaje tradicional se había convertido en un artilugio tremendamente anacrónico para los miembros más jóvenes de mi equipo. Enseñarles el funcionamiento de una Steenbeck era como tratar de enseñar a un piloto de coches de carreras a herrar un caballo. Sin embargo, no me he desprendido de aquellas mesas, que guardo a buen recaudo.

Reniego rotundamente de la opinión compartida por tantos colegas míos de que el cine es enemigo de la palabra, y a lo largo de más de una veintena de producciones he tratado de celebrar al máximo la palabra. Siempre espero que nuestra narración sea una evocación convincente y en ocasiones poética del tema del documental. La narración es refinada, mutilada, reemplazada, resucitada y, en resumen, reelaborada una y otra vez de principio a fin. En casi todas nuestras películas, complementamos la narración en tercera persona con un coro de voces en primera persona, halladas en el curso de nuestra investigación y que representan las gacetas, las cartas de amor, los diarios, las noticias de prensa o los documentos militares que utilizamos. Esto permite que el pasado hable por sí mismo de un modo documental, al tiempo que los testigos contribuyen con sus comentarios mediante su presencia en la pantalla.

No pagamos a los entrevistados por la sencilla razón de que no tenemos intención alguna de comprar su testimonio. La única excepción es la de algunos indigentes a quienes proporcionamos un modesto estipendio diario.

Vivienda familiar, Pleasant Hill, Kentucky
The Shakers: Hands to Work, Hearts to God
(*Shakers: manos para el trabajo, corazones para Dios*), 1984

Salón de una vivienda de Hancock, Massachussets
The Shakers: Hands to Work, Hearts to God, 1984

Herrería de Hancock
The Shakers: Hands to Work, Hearts to God, 1984

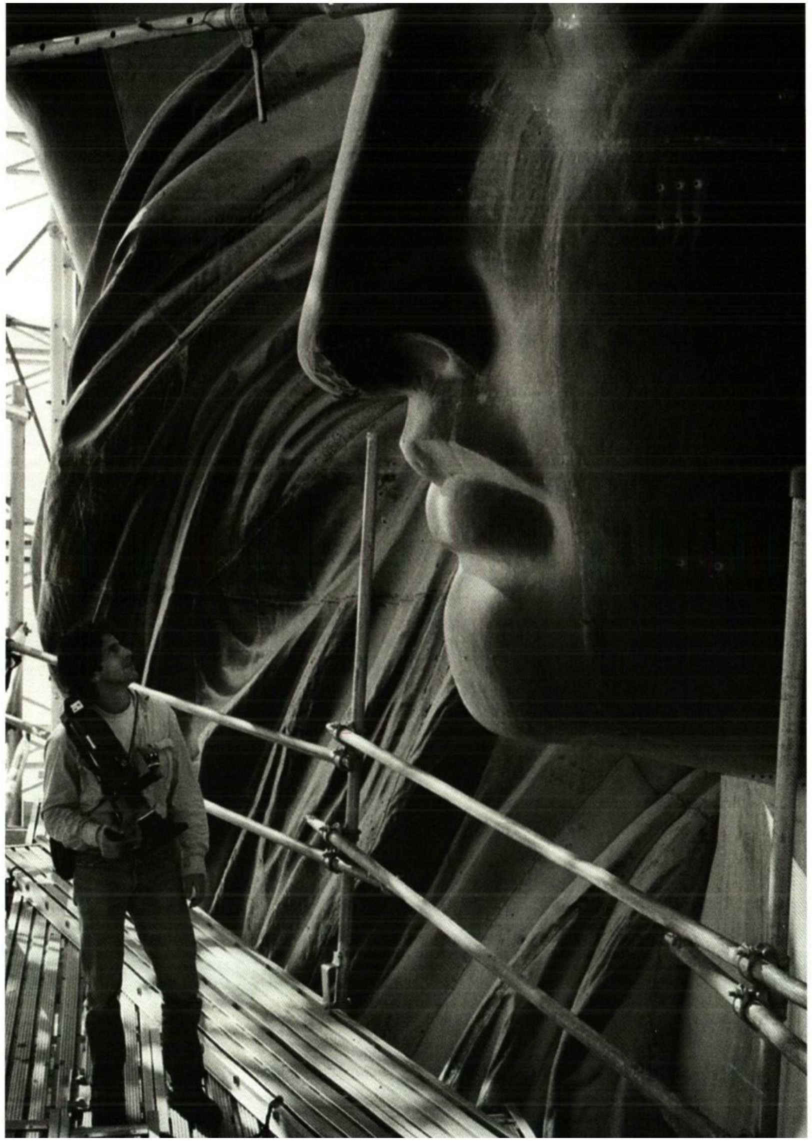
00:00:15

Gertrude Soule, anciana *shaker*
The Shakers: Hands to Work,
Hearts to God, 1984

Statue of Liberty
(*La estatua de la Libertad*), 1985

00:00:17

El cámara Buddy Squires
durante el rodaje de
Statue of Liberty, 1985



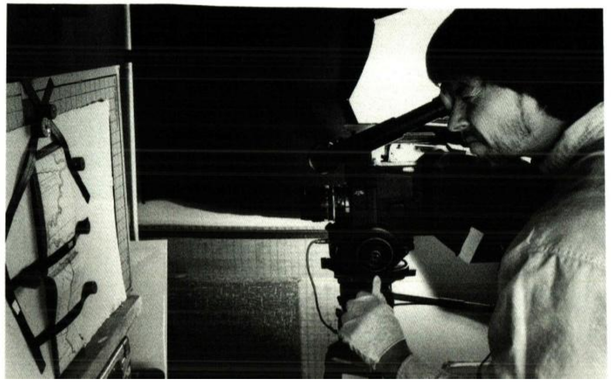
Hubo varios casos en **Jazz** en los que me negué a entrevistar a algunos individuos de renombre que habían exigido dinero a cambio de sus declaraciones. Sentí que era algo impropio, dada su categoría y su buena situación económica. Pese a que era consciente de que el film se habría beneficiado de su participación, no estaba dispuesto a incorporarlos al proyecto a un precio tan desorbitado. Así que hay muchos dilemas éticos. Dios es objetivo, yo no. En la mera selección de hechos históricos, traiciono mi identidad al evitar la manipulación indebida de los hechos para defender cualquier opinión política. Tratamos de ofrecer un punto de vista plural. En nuestra exposición de los hechos y en nuestro uso de las imágenes, recurrimos continuamente a licencias estéticas y poéticas. Sé que esto plantea con frecuencia cuestiones éticas y levanta fronteras que procuramos no atravesar. Pero es importante sacar el máximo partido de las posibilidades que ofrece este medio, llegar al límite de esas fronteras para ponerse al servicio de la verdad histórica.

Un buen ejemplo de esto último es mi película más famosa, el documental de once horas y media, y nueve capítulos, sobre la Guerra de Secesión. Durante la guerra se tomaron cientos de miles de fotografías, pero ni una de las dieciséis mil o diecisiete mil que filmé durante los más de cinco años y medio de producción muestran imágenes de soldados batallando, pues sencillamente no existe ninguna. En aquella época los equipos de fotografía eran demasiado aparatosos y los tiempos de exposición demasiado largos, lo que multiplicaba los riesgos de hacer tales fotografías. En el episodio de la batalla de Gettysburg es posible ver a las tropas concentradas y oír un cañonazo al tiempo que la cámara muestra la boca de un cañón, pero se trata en realidad de una pieza de artillería de un regimiento preparándose para entrar en acción. A continuación hay un corte abrupto que rompe la continuidad para dar paso a los cuerpos de los caídos en el momento en que éstos son retirados del campo de batalla, algo que sugiere el fragor del combate sin mostrarlo directamente. Tres años antes, mientras filmábamos en el Archivo Nacional de Washington, encontré un detalle en forma de hojas borrosas en la esquina de una fotografía descatalogada que inserté en aquella escena para transmitir la sensación de confusión durante la batalla. Exprimimos hasta la última gota estas fotografías con el propósito de explicar mejor la historia. En **The Civil War**, las batallas ocupan entre un 20 y 25 por ciento del tiempo de pantalla, lo que quiere decir que cualesquiera que sean las imágenes utilizadas, se trata siempre de una licencia poética, de una mentira. Pero estamos sirviendo a una verdad mayor en la que la historia sale ganando, pues en ningún momento ponemos en jaque los hechos históricos. Y luego están los efectos de sonido, que tradicionalmente solían desvanecerse en otras películas cuando se daba paso a una entrevista, una convención que parecía contraria a la esencia de lo que buscaba con mi documental sobre la Guerra de Secesión. Trato de dar vida a estas fotografías antiguas mediante una voz en primera persona, una narración coherente y una gran riqueza de efectos de sonido. Recuerdo que detuvimos el trabajo durante una semana y nos enzarzamos en fuertes discusiones en la sala de montaje acerca de si era ético o no acompañar las entrevistas con efectos. Ahora, cuando veo a Shelby Foote describir el modo en que Nathan Bedford Forrest escapó de la batalla de Shiloh, pienso, y creo que la mayoría de los espectadores sienten lo mismo, que es como si él se encontrara de hecho allí. Oír el fragor de la batalla de fondo le da un gran realismo. Puede que para otro documentalista hacer esto sea una transgresión, pero para mí, junto con las preguntas a que da lugar, constituye la parte más interesante de mi obra.

Un buen número de problemas se ciernen sobre el futuro de nuestro oficio. Creo que en el mundo del documental nos dejamos distraer demasiado fácilmente por las promesas de la revolución digital e internet, una auténtica cortina de humo tecnológica. Necesitamos aclarar en qué consiste una buena narración antes que tratar de conseguir resultados rápidamente. No hay democracia en el arte. El hecho de que cualquier persona con una cámara pueda convertirse en cineasta es cierto sólo hasta cierto punto; muy pocos producirán algo que merezca la pena. No hay un camino fijo que te lleve a hacer documentales; todo el mundo tiene que forjar su propio método. Tienes que ser sincero contigo mismo, saber que tienes algo que decir, y ser fiel a esa voz que tartamudea unas veces y grita con fuerza en otras. Tal y como dijo Thomas Edison sobre la genialidad, "es un uno por ciento de inspiración y un 99 por ciento de transpiración".

Sigo apasionadamente comprometido con mi afán por explorar los dos grandes temas que distinguen a Estados Unidos de la tradición europea: raza y espacio, lo que equivale a hablar de la dimensión física de Estados Unidos en toda su belleza y en toda su fealdad. Nunca dejo de asombrarme ante la complejidad de los seres humanos y de su comportamiento. Rechazo a quienes lo reducen todo a blanco o negro. Los matices del gris que me enseñaron en el cuarto oscuro fueron lecciones genuinas. Ahora, fruto de la popularidad de mis películas, me han tentado con ofertas para trabajar en Hollywood. Sin embargo, las restricciones que impone el sistema que ellos llaman "la industria" me resultan intolerables, por lo que prefiero acogerme al amparo de la libertad artística que me brinda el PBS.

Ken Burns en la American
Philosophical Society, Filadelfia
Lewis and Clark
(*Lewis y Clark*), 1997



Entrevista

Molly Dineen

02

De Molly Dineen se puede decir que es "la mujer con la cámara siempre a cuestas". Desde su primer film, un documental sobre sistemas de sonido jamaicanos realizado mientras estudiaba en el London College of Printing, hasta su más reciente película, **The Lords' Tale** (*El cuento de los lores*), realizada para el Channel Four británico, su habilidad para dirigir, filmar y hacer entrevistas da prueba de su extraordinario talento. Sus dotes para ganarse la confianza y la cooperación de sus testigos prueban su enfoque amplio del documental y su fascinación por las instituciones y personas excéntricas. Tal como afirmó Mark Lawson en el periódico inglés *The Guardian*, "una película de Molly Dineen tiende a situarse a mitad de camino entre un abrazo y un empujón".

Molly Dineen

Londres, 14 de septiembre de 2002

Creo de verdad que todo el mundo nace con un talento innato y que desarrollarlo o no es sólo cuestión de suerte. Yo he tenido suerte. Aunque nací en Canadá, me crié en la ciudad inglesa de Birmingham. Mucha gente habla mal de Birmingham, pero lo cierto es que crecer en ella fue maravilloso. Fui muy feliz allí y me gustaban las dimensiones asequibles de la ciudad. Incluso como colegialas, mis amigas y yo teníamos oportunidad de conocer a artistas, diseñadores de moda y miembros de grupos de música que empezaban. En esa época se respiraba allí un ambiente de creatividad.

Mis intereses contaron siempre con el apoyo incondicional tanto de mi padre como de mi madre, que no me obligaron a seguir en el instituto de las chicas listas, donde la enseñanza era penosa y los profesores se limitaban a dictarnos lo que ya estaba escrito en libros. Me fui del instituto en cuanto pude y me matriculé en la Escuela de Arte de Bournville. Actualmente Bournville está integrada junto con otras escuelas y universidades dentro de la University of Middle England, la más grande del país y donde hace unos años me concedieron un doctorado. Aquello me hizo mucha ilusión, especialmente debido a que el decano de la Facultad de Arte resultó ser mi profesor favorito de Bournville, el hombre que despertó mi interés por la fotografía.

Empecé un curso de fotografía en el London College of Printing (LCP), pero me pasé rápidamente al cine. Mi proyecto de final de carrera fue un vídeo titulado **Sound Business** (*El negocio del sonido*), que trataba sobre sistemas de sonido jamaicanos, sobre tipos que rapean por en las pistas al son de los *disc-jockeys* de bar musical. Por aquel entonces, resultaba algo audaz para una joven blanca salir con jamaicanos, pero pasé tanto tiempo con ellos que al final acabaron por aceptarme y algunos de ellos se hicieron amigos míos. Aquello me enseñó desde un buen principio que no puedes esperar que por el mero hecho de entrar en un lugar con una cámara vayas a capturar la verdad de todo el mundo y todas las cosas.

Siempre eran las personas quienes me interesaban; la parte técnica se me daba fatal. ¿Y qué trabajo conseguí después de dejar el LCP? Asistente en un equipo de rodaje de vídeo. Tenía que manejar enchufes y clavijas (casi nunca lo hacía bien), poner a punto la maquinaria y cargar con aquel pesado equipo de un lado para otro. El vídeo empezaba a ser un medio atractivo; de repente, la fiebre de filmar en vídeo parecía haberse apoderado de todo el mundo. Me había adentrado en el territorio de la tecnología videográfica, pero me encantaban los rodajes y, aunque no tenía ni idea de lo que hacía, me daban incluso la oportunidad de alinear las cámaras. Yo me limitaba a imitar a un técnico increíble que formaba parte del equipo. Pero no tardé en empezar a ponerme un poco pesada. Incordiaba al cámara preguntándole qué iba a grabar a continuación, inquiría a los productores acerca del contenido de la obra… Me despidieron.

Presenté una solicitud de ingreso a la Escuela Nacional de Cine, que fue aceptada gracias a que les gustó mi película del LCP. Colin Young, el director de la escuela, estaba muy ligado al *cinéma vérité*, por lo que sentía un gran interés por el documental, un género que por aquel entonces se tachaba generalmente de marginal. Herb Di Gioia llevaba la parte del documental y enseñaba con pasión y convicción. Recuerdo cierta ocasión en que nos mostró un plano de una película en el que se veía a alguien dentro de un coche mirando hacia fuera seguido de otro plano que mostraba aquel coche en movimiento. Herb paró el proyector y gritó: "¿Podéis creerlo? ¿Dónde se supone que está el ojo?". Estábamos confundidos… ¿No es así como la gente cuenta historias? Éste es sólo un ejemplo de la forma en que conseguía desmontar nuestras expectativas sobre las convenciones del montaje. Herb nos enseñaba a narrar con fluidez, a crear una coreografía entre nosotros y la cámara, a evitar tapar una puerta o detener la acción de una persona, a atrapar la parte de su rostro o cuerpo que mejor expresara su estado de ánimo o su reacción. Todo giraba en torno al modo de capturar globalmente la realidad, sin fragmentarla en planos que juntar durante el montaje.

Escribí un guión de rodaje para mi primera película, y Herb lo leyó con sorna al resto de la clase: "Plano general. Monjas caminando por el pasillo hacia la cámara. Plano lateral. Monjas entrando en la habitación". Me hizo pedazos. Pero poco después, cuando Geoff Dunlop fue a mostrarnos parte de su serie documental sobre el mundo árabe, Herb tampoco tuvo compasión. Había muchas panorámicas hermosas acompañadas de música, y Herb señaló lo alejado que estaba aquello de la realidad. Así que rodábamos desde la cadera, al estilo de Don Pennebaker. Fue entonces cuando empecé **Home from the Hill** (*La casa de la colina*), una película sobre un coronel encantadoramente excéntrico forzado a abandonar su casa de Kenia y regresar a Inglaterra. Si bien acababa de empezar en la escuela, sabía que debía tener un proyecto. De lo contrario, me pasaría siete años embutida en jerséis de cuello de cisne viendo películas.

00:00:23

Soldados británicos en Irlanda del Norte
In the Company of Men, 1995

Mi novio y yo habíamos planeado viajar a Kenia para visitar a su padre por Navidad, lo que me llevó a pensar que tal vez mi proyecto podría tratar sobre colonos blancos. Llevé conmigo una Bolex de 16 mm, una Bealieu y un pequeño magnetófono con impulsos de sincro para poder filmar material de referencia. Por una coincidencia extraordinaria, el padre de mi novio, el coronel Hook, había sido obligado a desalojar la casa en la que había transcurrido casi toda su vida. Cuando le pregunté si podría hacer una película al respecto, su respuesta fue: "Por supuesto, encanto". Aquél fue el principio de interminables debates, sesiones de rodaje y proyecciones. Completar el montaje me llevó un año, lo que sentó un mal precedente de cara el futuro. Will Wyatt fue a la escuela por aquellas fechas y nos dio a entender que ninguno de nosotros conseguiría empleo. A la mañana siguiente, me llamó para comunicarme su deseo de comprar mi película, si bien haría falta un nuevo montaje. Aquello fue terrible: mi película cayó en manos de un viejo cineasta fatigado que se había propuesto remodelarla a su antojo. Pasó el final al principio y eliminó pausas importantes de las entrevistas. Cuando el coronel Hook decía haber convertido a los salvajes en auténticos soldados, quedaba claro, por su tono de voz y la expresión de su rostro, que se trataba de una autoparodia. Sin embargo, aquel director de la BBC utilizó este comentario como voz en *off* de un plano en el que se veía al anciano sentado en un sillón rodeado por sus sirvientes africanos. Había algo dulce en la relación entre el coronel Hook y sus sirvientes, pero el montaje de Wyatt lo mostraba como un personaje racista y despreciable. No puedo negar que estaba emocionada de que un director de la BBC hubiera comprado mi película, pero yo compartía la concepción espiritual de Herb y me había convertido en alguien extremado y purista en lo referente al *observational cinema*. Al final cortaron doce minutos y la pasaron en el popular programa *40 Minutes*.

Mi madre tuvo tres hijos casi inmediatamente después de casarse y, pasados ya los cuarenta, nos dejó a todos impresionados al licenciarse en lingüística franco-rusa. Mi padre obtuvo una beca para estudiar en Cambridge, se especializó en marketing y acabó ocupando el cargo de presidente en una importante compañía de servicios financieros. Ninguno de los dos tenía experiencia en el mundo del arte pero estoy segura de que el motivo de que mi hermana sea una artista de éxito y de que yo haya logrado hacerme con un nombre en el campo del documental de cine radica en que, a pesar de que se divorciaron cuando yo tenía siete años, mi madre y mi padre siempre estuvieron unidos a la hora de ayudarnos en cualquier cosa que quisiéramos hacer. Mi madrastra, una periodista, también ha ejercido una gran influencia en mí. Ella se comprometía con la gente a la que entrevistaba, tal como hago yo. En casa solía aparecer a la hora de comer gente desconocida sobre la que ella había escrito. Tenía como principio mostrarles una copia de la entrevista antes de su publicación.

Mi manera de abordar a los participantes consiste en decirles: "Si estás dispuesto a hablar y a dejar que te filme, te mostraré el material antes del montaje definitivo". Siempre he trabajado así. De hecho, soy un tanto puntillosa al respecto, incluso con aquellos que sólo aparecen de forma fugaz, si bien en ningún caso tienen control sobre el montaje. Bueno, Geri Halliwell fue la excepción a la regla: se trataba de una estrella del pop y cuando hice **Geri**, un retrato suyo tras su marcha de las Spice Girls de noventa minutos de duración, ella quiso tener un control total. Al final acordamos repartírnoslo salomónicamente al 50 por ciento. Yo sabía que nunca haría una película que ella no pudiera soportar e intuí que ella disfrutaría viéndose a sí misma en plena crisis. Cuando le proyecté la película, Geri lloró. Le dije: "Dios mío, ¿qué ocurre?". "Nada, simplemente siento lástima de mí misma", me contestó. Incluso me concedió entrevistas sentada en el baño. Le encantó. Creo que con todas las personas existe una línea que no debe cruzarse. Nadie debería tratar de pillar a una persona con la guardia baja. Ella y yo íbamos al baño porque era el único lugar en el que podíamos escapar del acoso de la prensa. De hecho, ésta fue una de las grandes ventajas de grabar con una videocámara digital. Ella estaba muy relajada y había una complicidad propia de dos amigas.

En **Home from the Hill**, fue la soledad del coronel Hook lo que le llevó a estar de acuerdo en que lo filmáramos. Siempre hay motivos por los que una persona da su consentimiento y es importante conocerlos. En el caso del coronel Hook, estaba la profunda tristeza que le había provocado la pérdida de su mujer y su obligado regreso al Reino Unido, pero nunca toqué estos temas. "Una gran mujer gorda es lo que quiero", decía. Y yo respetaba su intimidad y me mantenía dentro de los límites que él había marcado, porque se trataba de una realidad demasiado dolorosa. De otro modo, me habría sentido algo traidora, y el público lo habría notado.

Durante la producción de **The Ark** (*El arca*), un documental sobre el zoológico de Londres, sabía que algo no marchaba bien. Algunas constructoras importantes contaban con representación en la junta directiva del zoológico y se hablaba de un cierre parcial y de vender parte del recinto como solares edificables. Una situación semejante habría sido un cebo irresistible para muchos cineastas. Sin embargo, si yo hubiera mostrado interés por aquello, la institución habría dejado de confiar en mí. Asimismo, si me hubiera decantado por el sensacionalismo, me habría encontrado haciendo un reportaje de noticiero y no el documental que quería hacer.

En **Heart of the Angel** (*El corazón de Angel*), un documental estrenado en el programa *40 Minutes* sobre el personal de Angel Station (una estación de metro lon-

Geri Halliwell
Geri, 1999

El coronel Hilary Hook
Home from the Hill, 1985

dinense situada a más de trescientos metros de profundidad), filmé a tres trabajadores irlandeses hablando de noche en un túnel sobre caballos y jinetes. Todo lo que comentaban era alegre y luminoso y, en cambio, allí estaban, en un túnel oscuro lleno del humo que desprendían sus lámparas de aceite: una especie de cielo e infierno. Es una auténtica vergüenza que la limpieza del metro de Londres todavía la hagan de noche y a mano basureros equipados con escoba y recogedor. Pensé que aquella secuencia tal vez no acabaría de encajar bien con el tema ni con la textura de la película que tenía en mente. También pensé en la posible controversia que podría generar la inclusión de aquella escena, que al final resultó ser la más popular y comentada de todo el documental.

Muchas de las circunstancias que rodeaban a los soldados de **In the Company of Men** (*En compañía de hombres*), podrían haber sido explotadas de un modo tremendamente sensacionalista. Una de las cosas más llamativas de un regimiento estacionado durante largo tiempo en Irlanda del Norte es el comportamiento de sus integrantes: el factor aburrimiento, el factor drogas, el factor chicas, la convivencia entre hombres en las habitaciones... Todo es muy físico e incluso bailan mucho juntos. Podría haber explotado este filón, pero ejercí la autocensura porque sabía cuál habría sido la reacción si hubiera seguido a un grupo de militares y los hubiera filmado mientras se emborrachaban y trataban de ligar con chicas. Habría acabado con la confianza. Recuerdo que después de acompañarlos sin cámara durante una noche de juerga, el rodaje durante una salida en patrulla a la mañana siguiente fue más intenso. Pude entrevistar a militares que parecían estar hablándole a una amiga resacosa en vez de pensar: "¡Joder! Es una reportera".

En mi última película, **The Lord's Tale**, que trata de la abolición –o preabolición, tal y como descubrimos– de los títulos de nobleza hereditarios, Channel Four esperaba un documental lleno de entrañables ancianos de bigotes excéntricos, un documental ligero y simpático con un trasfondo serio. Yo quería hacer un documental contundente y airado sobre lo que los nuevos laboristas están haciéndole al país, y hay aquí cierto componente de hipocresía, pues en 1997 yo misma había hecho un retrato político de diez minutos de Tony Blair para su partido. Al final de una proyección de tres horas, Peter Dale, de Channel Four, me dijo: "Pero yo quería una película de Molly Dineen". Mi respuesta fue: "Resulta que yo soy Molly Dineen. Sólo quiero que esta película sea más seria, más política y más periodística". Y aquí está la clave: tratar de producir algo serio sin perder el encanto, ese pequeño toque de excentricidad que se espera de los personajes de mis películas.

No estoy de acuerdo con la gente que describe mis documentales como el registro de una "mosca en la pared". Son cualquier cosa menos eso. Observo a mis personajes a través de una enorme cámara de cine y ellos hablan a la lente al tiempo que los filmo, por lo que se trata de un proceso muy visible. Lo mismo ocurre con el texto. No quiero ser un personaje; ya estuve demasiado presente en **Geri**, donde actué como una mandona de cuidado. Se me podía oír tras la cámara diciendo una y otra vez: "¿Por qué no vas a ver a alguien y lo planteas de forma positiva?", mientras ella lloraba desconsoladamente frente a la cámara. La película es un diálogo entre Geri y yo, pero no debería haberlo sido. Normalmente me utilizo como trampolín, y eso está muy bien si la relación funciona, porque implicas al espectador. Si alguien mira a la cámara y dice: "¡Vaya, menudo aburrimiento!", está hablándole al público. Esto era todo lo que yo, Molly, estaba pensando y diciéndole a ella. No podía observarla adecuadamente porque estaba demasiado comprometida, pero también se trataba de un equipo de rodaje de un solo miembro. ¿Por qué no utilizo un operador de cámara? Porque no podría soportar la frustración de tener que tratar de explicarle lo que quiero. Al observar el entorno observo y en general pienso: "Aquí hay un buen plano", o "Ésta es una buena conversación...", y me pongo a filmar sin más. Pero el no disponer de un microfonista me lleva a ser una cineasta tremendamente indisciplinada.

El microfonista es tu copiloto en un rodaje, y Sarah Jeans trabajó conmigo en el rodaje de todas mis películas hasta **The Ark**. Trabajé sola en **The Lord's Tale**, en el retrato político de Blair y en **Geri**, y, dejando de lado lo ridículo que resulta sostener el micrófono con la mano izquierda a la vez que trato de filmar con la derecha, me habría gustado contar con Sarah en **Geri**, cuyo rodaje fue en realidad una experiencia social muy dura. Geri era muy intensa y necesitaba imperiosamente a alguien con quien salir mientras yo trabajaba entre toma y toma. Sarah, a la que conocí en la escuela de cine, posee un extraordinario don de gentes. Mientras yo rodaba, ella hacía entrevistas y dirigía. Además de ser una excelente microfonista, Sarah era genial a la hora de crear un buen ambiente con los entrevistados. Cuando el coronel Hook regresó a Inglaterra, Sarah y yo nos instalamos en su casa durante una temporada, y allí cocinábamos, hacíamos la compra y charlábamos los tres juntos, lo cual ayudó a crear la realidad que tratábamos de registrar.

En cuanto me he metido en el mundo de los personajes de mis documentales, éstos pasan a formar parte de mi vida. Suena como si utilizara la vida de la gente para mi esparcimiento, pero no es así. Simplemente, me resulta difícil cortar, irme a casa, cenar, dormir y volver a rodar a la mañana siguiente. Así, por ejemplo, Sarah y yo estuvimos viviendo intermitentemente durante un año en los barracones del ejército británico en Irlanda del Norte. En **The Ark**, me pasaba el día entero en el zoo y de noche salía con los cuidadores. Iba al bar del zoo a tomar una copa y luego me daba una vuelta por el edificio de la entrada, donde vivían alguno de los cuidadores, y muchas veces no volvía a casa hasta las diez o las once de la noche. Evidentemente, ahora que estoy casada y tengo tres hijos, ya no podría hacer algo así. Me sentía terriblemente frustrada por la manera en que me tuve que plantear la producción de **The Lords' Tale** como un trabajo, cuando sabía la cantidad de hechos extraordinarios que estaban ocurriendo a las dos de la madrugada, después de que la Cámara de los Lores hubiera levantado la sesión y algún lord hubiera bebido demasiado y no pudiera tenerse en pie. Yo quería estar allí, porque a la mañana siguiente habría tenido sin duda alguna una escena realmente fantástica.

00:00:27

ANGEL STATION
NORTHERN LINE

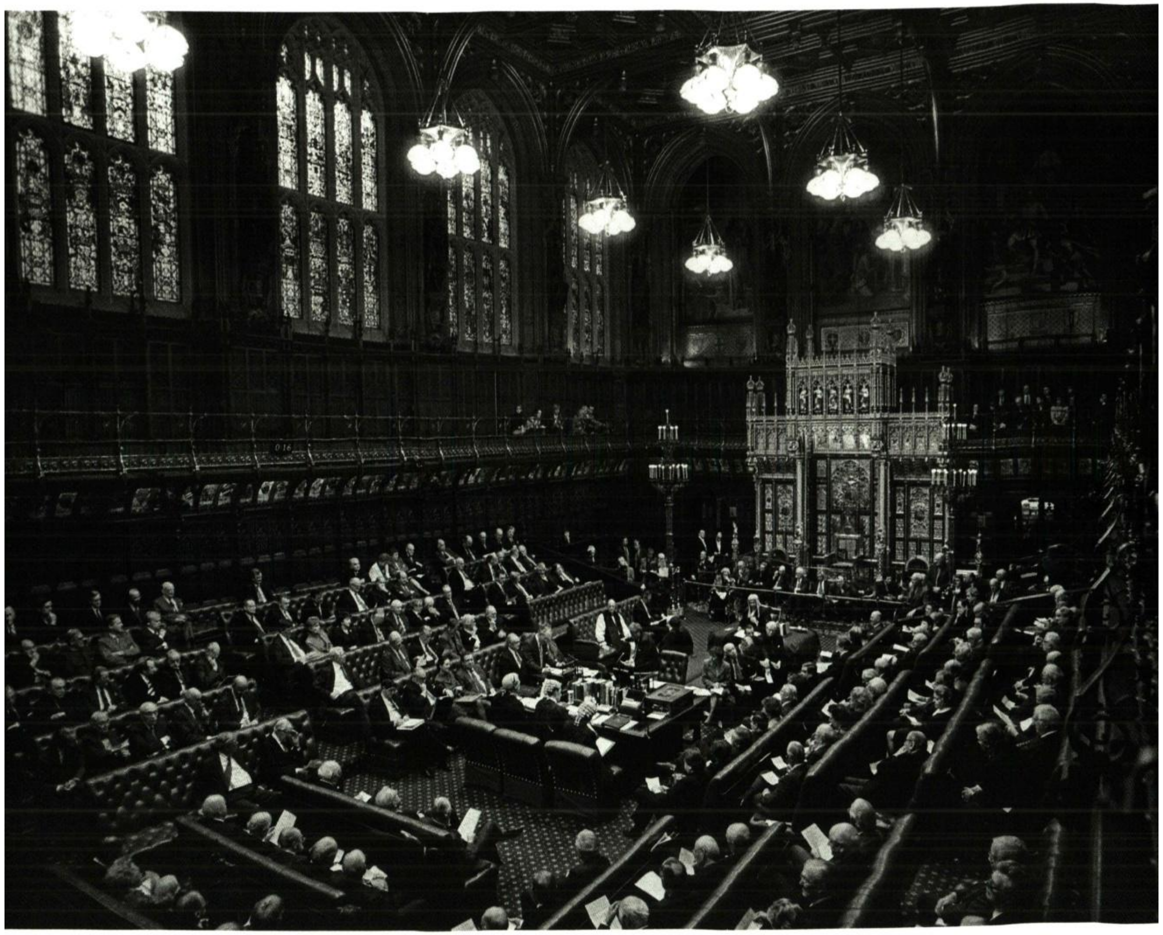
Jefe de estación y personal
de Angel Station
Heart of the Angel, 1989

Molly Dineen

00:00:29

Cámara que contiene las leyes
aprobadas por el Parlamento
The Lords' Tale, 2002

Molly Dineen



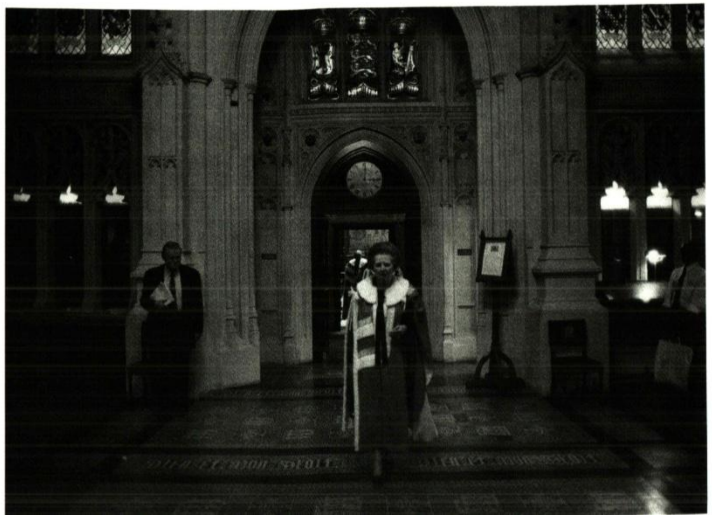
Turno de preguntas
en la Cámara de los Lores
The Lords' Tale, 2002

Nací en la era del vídeo pero tengo más experiencia con el cine, el cual prefiero. Me siento muy cómoda con una Aäton entre las manos. Me encanta el diseño de esta cámara, su equilibrio, su peso e incluso las interrupciones a las que te obliga para cambiar los rollos. De este modo, limito la cantidad de conversación filmada con sincronización, pues tengo que pensar en segmentos de ciento veinte metros. Un modo triste de explicarlo, pero es verdad. Con el auge del vídeo ha cambiado la relación del público con la cámara. No infundo respeto con una pequeña videocámara, algo que sí logro con una cámara de cine, cuyo aspecto es imponente y cuyo manejo no está al alcance de cualquiera. En **The Ark**, recuerdo que cuando echaron del zoo a David Jones, el director, se produjo ese momento increíble en que él salía de su oficina por última vez al tiempo que yo trataba de cargar la cámara con una nueva bobina de película virgen. De hecho, creo que es lo mejor que pudo pasar. Yo estaba concentrada en cambiar la bobina en lugar de enfocarle con la cámara, lo que redujo enormemente la tensión de aquel momento, y me permitió seguir filmando después.

Lo malo de rodar con cámara de cine es el peso. Durante el rodaje de **In the Company of Men**, los soldados no me ayudaban a cargar con mi mochila cuando los acompañaba en sus salidas en patrulla, pues ya tenían bastante con cargar con la suya. Recuerdo lo agotador que resultaba desplazarse de un lado a otro con aquel pesado equipo a cuestas. Si trabajas con videocámara puedes guardar la cinta en tu bolso, pero tu trabajo se resiente hasta tal punto que podrías pasar por un turista japonés. No cabe duda de que en la Cámara de los Lores me habrían respetado más si hubiera trabajado con una cámara de aspecto más profesional. Creo que los lores se sentían intimidados por la presencia de una mujer armada con una pequeña videocámara, pero al mismo tiempo no querían ninguna intrusión y agradecieron el hecho de que trabajara sola. Sin embargo, al no trabajar con microfonista, la mitad del material filmado resultaba inaudible. Prescindir de microfonista me hizo más descuidada. No puedo decir que me permitiera filmar más, pues siempre he rodado demasiado: ciento diez horas de película para **The Ark**, ochenta para **In the Company of Men**, e incontables kilómetros para **Geri**.

El vídeo es tremendamente indisciplinado: grabas alfombras, techos, la decoración al completo, y siempre a la carrera; si tuviera que montar y desmontar el equipo, perdería lo que busco. Me podría pasar horas hablando de por qué no me gusta el vídeo y aborrezco los montajes con Avid. Tirar lo que no interesa y hacer un millón de cortes y empalmes diferentes debería ser algo genial, pero para mí no lo es, porque se trata de un proceso abierto, al alcance de cualquiera. Necesito la proximidad del montaje clásico. Tal vez debido a mi analfabetismo informático, me siento alejada de mis copiones. Mi montador, un hombre de cine, es probablemente también poco ducho en informática, pero se ha familiarizado con Avid para poder montar documentales. Nos pasamos prácticamente el día entero tratando de describir un plano para descargarlo, decidir en qué carpeta guardar un corte… ¿Y cómo lo describes?

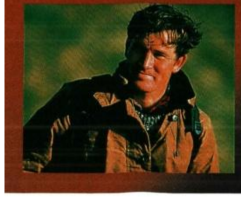
Siempre me he sentido fascinada por las enormes posibilidades que ofrece la televisión, y me molesta la degradación y envilecimiento que sufre. Ya no hay análisis, ni línea editorial, ni profesionalidad. Todo el mundo filma, todo el mundo sale en televisión y no se ve coherencia por ningún lado. No sé ni remotamente dónde encajo yo en todo esto, aunque a veces sospecho, no sin tristeza, que mis películas han logrado muy poco. Tenía la esperanza de que con mi documental sobre la Cámara de los Lores podría darle una buena patada en el trasero al gobierno, pero dudo mucho de que los laboristas se hayan sentido pateados. En cualquier caso, la película procura ir más allá de los estereotipos y atrapar el verdadero carácter de los personajes que aparecen en ella. Por eso me gusta trabajar sola, hablar con la gente cara a cara, irla conociendo… sólo así puedo desentrañar su personalidad. Me encanta enfrentar al público con un estereotipo, mostrarle lo falso que éste es y obligarle a cuestionarse sus prejuicios y tal vez a terminar aprobando al personaje. De hecho, el otro día pensaba en lo privilegiada que soy por disponer de una tarima desde la que despotricar a mi antojo.



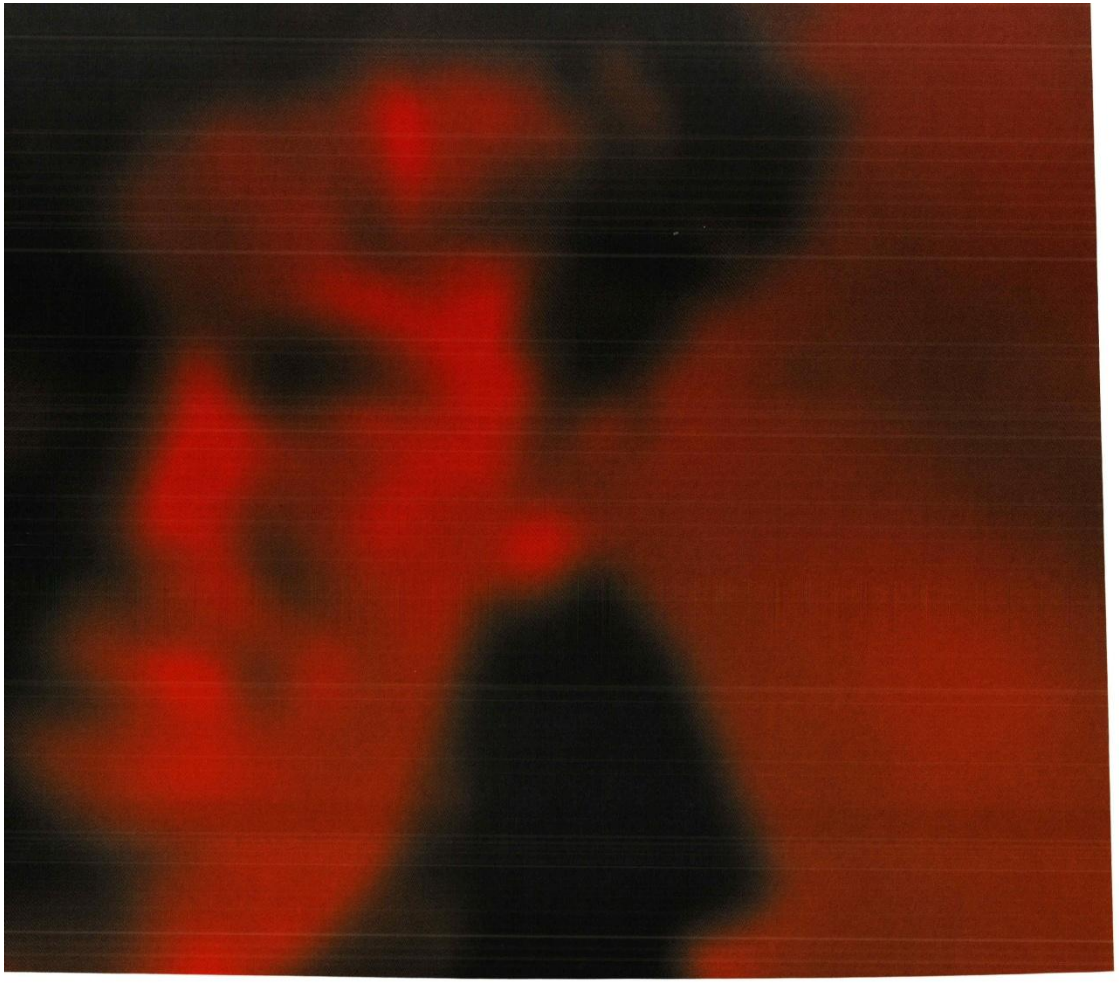
Margaret Thatcher,
ex primera ministra del Reino Unido
The Lords' Tale, 2002

Entrevista

Alastair Fothergill



03



Licenciado en Zoología y formado en la televisión, Alastair Fothergill forma parte de ese selecto grupo de especialistas cuyo amor por la naturaleza y el reino animal se abre camino hasta la pantalla en forma de espectaculares documentales. Se incorporó a la célebre Unidad de Historia Natural de la BBC nada más licenciarse y todavía hoy permanece en esta institución. Tras poner fin a una primera etapa de trabajo de despacho como director de departamento, su entusiasmo por la naturaleza le ha llevado a recorrer numerosos rincones del planeta para rodar galardonados documentales. Actualmente está realizando un nuevo montaje de la serie **The Blue Planet** (*Planeta azul*) para su proyección en cines. Asimismo, está preparando la nueva serie **Planet Earth** (*Planeta Tierra*), cuyo estreno está previsto para 2006.

Alastair Fothergill

Bristol, 15 de abril de 2002

Soy un apasionado de la Biología y en 1983 me licencié en Zoología. Conseguí mi primer empleo aquí, en la Unidad de Historia Natural de la BBC, donde he trabajado desde entonces. Mi padre era maestro en Harrow School, una escuela del norte de Londres en la que yo estudié. Nuestra residencia familiar estaba en la costa septentrional de Norfolk, un maravilloso paraje agreste con una flora y fauna fantástica, y fue allí donde se despertó mi pasión por la naturaleza. Nosotros los humanos estamos más cerca de la naturaleza de lo que creemos, y me encanta transmitir esa proximidad a través de mis películas.

Para hacer buenos documentales de naturaleza y situar la cámara de manera que filme los comportamientos que todo el mundo quiere ver, es imprescindible entender a los animales. Éste es el motivo por el que "cultivamos personas". Las iniciamos con programas infantiles y cortometrajes. Empiezan haciendo trabajos de documentación, prosiguen como ayudantes de producción y a continuación pasan a ser productores. No existe mejor manera de aprender el oficio. La televisión es un asunto técnico y no hay duda de que la técnica evoluciona a un ritmo vertiginoso. Pero creo que lo más importante que debemos aprender es el arte de contar historias. Hay trescientas personas trabajando aquí, en Bristol, sede de la Unidad de Historia Natural, de donde sale el mayor número de documentales televisivos, programas radiofónicos y páginas web sobre naturaleza de todo el mundo; somos casi únicos y empezamos hace cuarenta y cinco años.

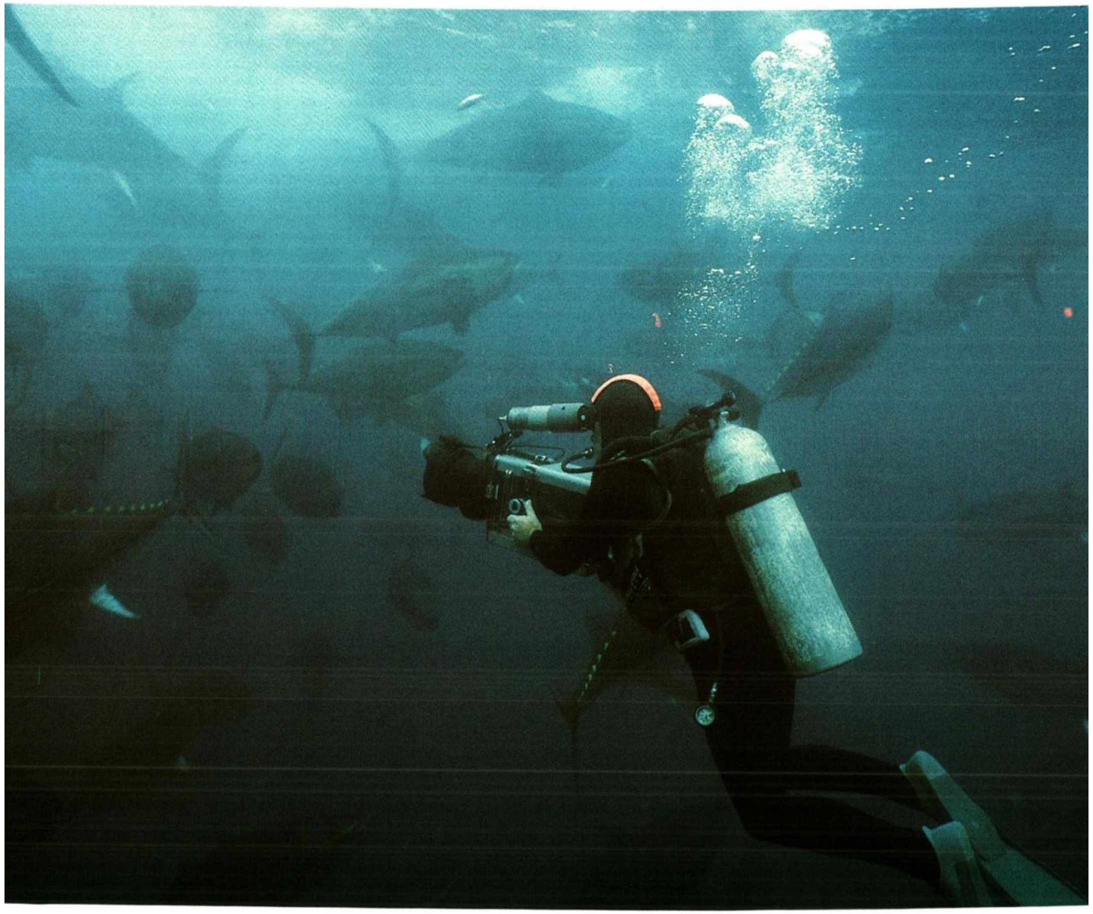
Alastair Fothergill (izquierda)
y el equipo de rodaje
con Sir David Attenborough,
en la Antártida
Life in the Freezer, 1992–1993

David Attenborough ha sido mi mejor mentor. Tuve la gran suerte de trabajar con él en **The Trials of Life** (*Los juicios de la vida*), una larga serie documental sobre el comportamiento animal realizada entre finales de los ochenta y principio de los noventa. Attenborough también presentó mi primera serie como productor, **Life in the Freezer** (*La vida en el congelador*), rodada en la Antártida, y se prestó a hacer de narrador en mi serie **The Blue Planet**. Además de su extraordinaria faceta como comunicador, David ha sido el mejor director general que la BBC haya tenido nunca. Como director de programación de la BBC2, encargó la realización de **Civilization y Ascent of Man** (*La ascensión del hombre*), y en su haber figura la introducción del color y el *snooker* en la BBC. He aprendido una barbaridad de David Attenborough.

Los operadores de cámara especialistas con los que trabajo pasan toda su vida profesional inmersos en la naturaleza y también ellos han sido estupendos maestros en muchos sentidos. Me han enseñado, entre otras cosas, que cuando se trabaja con animales hay que ser paciente y nunca debe uno darse por vencido. Nuestra relación con los cámaras es diferente a la de la gente que hace cine de ficción o documentales de otro tipo, pues en nuestro caso siempre se trata de especialistas. Así, por ejemplo, hay dos o tres en el mundo que son geniales manejando teleobjetivos; pueden seguir con su cámara, y en primer plano, el vuelo de veloces aves de rapiña. Hay otros que son fantásticos cámaras submarinos y que en cambio serían un desastre trabajando con objetivos de distancia focal larga. También los hay que se han especializado en filmar insectos diminutos. Uno de mis colaboradores habituales es el compositor George Fenton, autor de la música de **The Trials of Life**, de **Life in the Freezer** y, más recientemente, de **The Blue Planet**. Fenton también ha compuesto la banda sonora de un montón de películas famosas de Hollywood.

Alastair Fothergill, Paul Atkins,
y Sir David Attenborough,
en la Antártida (de izquierda
a derecha)
Life in the Freezer, 1992–1993

El cámara Doug Allan bajo
el hielo, Groenlandia
The Blue Planet, 1998–2001



El cámara Peter Scoones en compañía
de atunes de aleta azul, Japón
The Blue Planet, 1998–2001

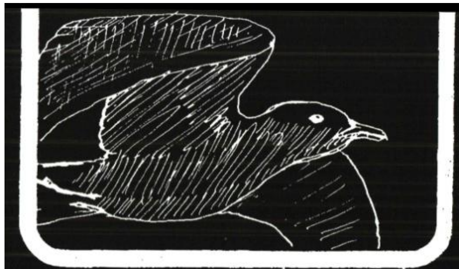
raleza implica ralentizar la acción y, si bien el vídeo está empezando a proporcionar efectos de cámara lenta aceptables, aún no está a la altura del cine. Si se pregunta por qué a la gente le gustan los documentales de naturaleza, la mayoría dirá que por la fotografía. Tratamos de producir productos de gran atractivo visual, algo que el vídeo todavía es incapaz de proporcionar. Una vez dicho esto, no se puede obviar que el vídeo ha traído consigo algunos avances fantásticos. Así, por ejemplo, el vídeo funciona mejor bajo el agua. En **The Blue Planet**, fue muy importante poder rodar en aguas turbias. El vídeo también funciona bien en condiciones de poca luminosidad, con películas de infrarrojos y alta sensibilidad. En los rodajes nocturnos, utilizamos mucho el vídeo. Y, por supuesto, las videocámaras pueden dejarse en marcha durante largos períodos simplemente a la espera de acontecimientos (como si de cámaras de vigilancia se tratara), algo que no puedes hacer con un rollo de ciento veinte metros.

Muchas de las cosas que filmamos cobran un aspecto magnífico en una pantalla de cine; son imágenes enormes y espectaculares. Resulta frustrante ver estos documentales en una diminuta pantalla de televisión. Yo hago documentales de formato cinematográfico. **The Blue Planet** funcionó bien en el Reino Unido y en Estados Unidos gracias a su estilo. Mis documentales tienen una dimensión emotiva, algo que guarda relación con la duración de las secuencias y con la utilización de un compositor de Hollywood como George Fenton. De hecho, actualmente [en el momento de la entrevista] estoy en la sala de montaje convirtiendo **The Blue Planet** en una película. Creo que podría existir un mercado real, cuando menos en Europa, para la proyección en salas de cine de documentales de historia natural. El tamaño de la pantalla no afecta a nuestra manera de trabajar. Hicimos un concierto especial en el Royal Festival Hall de Londres en el que se proyectaron imágenes de **The Blue Planet** en una pantalla de cine enorme acompañadas de la música de una orquesta en directo. ¡Fue impresionante! Una experiencia muy diferente a la de la televisión, de manera que creo que somos cineastas forzados a servir nuestros productos en la pequeña pantalla.

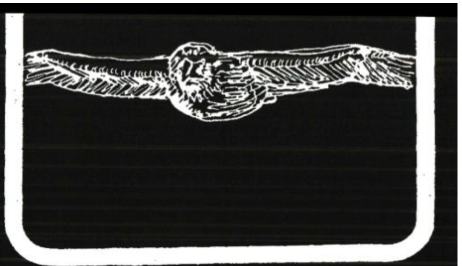
Gran parte de nuestro trabajo es historia natural de primer nivel. En el mundo del documental siempre hay quienes nunca acaban de tomarse en serio las películas sobre naturaleza. Pero no hay ninguna duda de que estas películas son documentales. Nos preocupa la veracidad de los hechos. Así, y por poner un ejemplo, aunque sólo existiera en el mundo un científico experto en un animal en concreto, siempre nos aseguraríamos de consultar con él o ella. Nos sentimos orgullosos de trabajar con este rigor, pues queremos despertar el interés y ganarnos el respeto de la comunidad científica. En la universidad, cuando estudiábamos la evolución de las especies, uno de los profesores proyectó en clase **Life on Earth**. Hoy sé que **The Blue Planet** se utiliza en prácticamente todos los cursos de biología marina que se imparten en mi país. Pero nunca hay que olvidar que seguimos siendo narradores de historias. Los realizadores de documentales de otro tipo tienen sus límites y nosotros los nuestros. Obviamente, hay que esforzarse por resolver una serie de cuestiones éticas, una de las cuales pasa por explicar siempre la verdad acerca del medio ambiente. La serie **The Blue Planet** consistía en ocho bellas películas sobre los océanos en las que apenas había hueco para el medio ambiente. Quienes trabajamos en la Unidad de Historia Natural somos testigos directos del enorme daño que se le está infligiendo a nuestro planeta. Otra de las cuestiones éticas hace referencia a las culturas del Tercer Mundo. Conocemos pueblos de todos los confines del planeta y el modo de retratarlos es un asunto importante para nosotros. Luego está el antropomorfismo, nuestra tendencia a tratar a los animales de un modo antropomórfico. Otro tema delicado es cómo llevar las escenas de depredación y sexo a los salones de los espectadores; al fin y al cabo, somos huéspedes en sus hogares. Podríamos decir: "Es usted libre de apagar el televisor", pero no creo que éste sea un argumento de suficiente peso. Debemos reconocer que a las ocho de la tarde muchas familias están cenando, ¿y de verdad quieren ver cómo una leona despedaza a un ñu a dentelladas? Así que por un lado, debemos ser fieles a la naturaleza, pero también debemos prestar atención a la forma en que la retratamos y contextualizamos. Mostrando previamente a los cachorros hambrientos de la leona resulta más fácil comprender los motivos que llevan al felino a dar muerte al ñu y los espectadores pueden llegar incluso a alegrarse de tal desenlace. En cualquier caso, es posible decir muchas cosas sin mostrarlas explícitamente, y en

Pigargo de Steller, Kamchatka, Rusia

PÁGINA SIGUIENTE: *Storyboard* para la secuencia del pigargo de Steller, **The Blue Planet**, 1998–2001

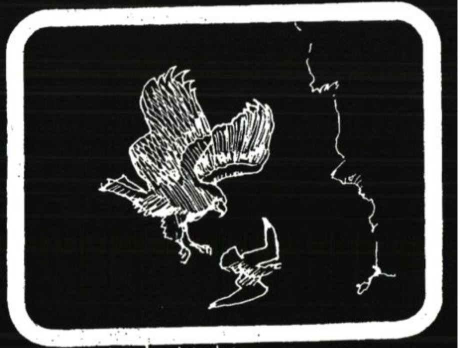


CU Kittiwake flying/dodging (may need flap)

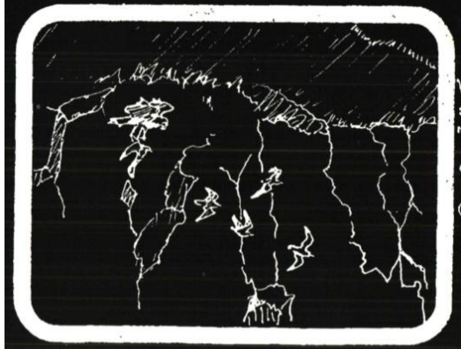


CU Eagle approach

Several wider shots of eagles prospecting cliffs and kittiwakes reacting as material allows.

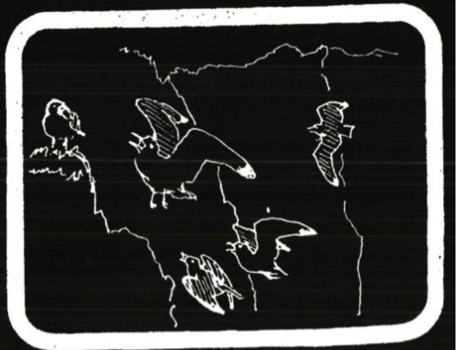


MCU Eagle attempted strike



If Eagle taking bird from sea is O.K. or improvement on kittiwake, then use shots of birds on water (guillemots)

Kittiwake kill



Kittiwakes return to cliff

nuestro caso concreto nunca nos recreamos en la sangre ni en las vísceras.

Estamos completamente al corriente de "la lista de los diez animales más carismáticos", copada por leones, orangutanes y delfines. Pero lo que verdaderamente no deja de fascinarme es nuestra capacidad para dar carisma a un ser vivo. Recuerdo el comentario de un directivo de la BBC que, con relación a *The Private Life of Plants* (*La vida privada de las plantas*), de David Attenborough, ponía en duda que fuera posible hacer un documental sobre hojas que resultara interesante. Y sin embargo, gracias al intervalómetro computerizado, las plantas adquirieron una dimensión carismática. Había una secuencia del crecimiento de una zarza común en la que ésta acabó cobrando un aspecto terrorífico gracias a la aceleración de sus movimientos.

Dado que se trata de un medio impredecible, me esfuerzo por hacerlo lo más predecible que pueda. Para empezar, procuro ser muy claro acerca del mensaje de la película. Luego me ocupo de la estructura y de hacer encajar las diferentes partes. Y la duración es algo vital. Nunca escribo guiones largos porque es una pérdida de tiempo. Me interesa más la línea argumental, las emociones y el tono del documental. El siguiente paso consiste en elaborar un *storyboard* de cada secuencia, el cual revisaré y ampliaré continuamente y me acompañará a lo largo de todo el rodaje.

Es probable que los tres primeros minutos de **The Blue Planet** costaran más que ninguna otra secuencia que haya rodado jamás. Quería filmar a la ballena azul alimentándose en mitad del océano. En primer lugar, necesitaba una avioneta Cessna para localizar a las ballenas, y luego una embarcación cara y dos o tres operadores de cámara. Alrededor de un 90 por ciento de las tomas son completamente inútiles. En **The Blue Planet** hay secuencias que costaron entre cincuenta mil y sesenta mil libras esterlinas, si bien también las hay de la franja de entre tres mil y cuatro mil libras. Elegí aquella secuencia inicial porque la ballena azul es el animal más grande del planeta y aun así desconocemos su ruta de apareamiento, algo que simboliza a la perfección nuestra ignorancia. De manera que si tienes tres minutos caros, luego necesitas cinco baratos. Sabes que si ruedas en Gran Bretaña, no utilizas un barco y lo que quieres es filmar un petirrojo, es factible conseguir una secuencia decente de tres minutos en un par de días.

Toda obra cinematográfica, incluidos los documentales de naturaleza, necesita luz y sombra y cambios de ritmo. Si todo el rato es acción, acción y más acción, el espectador acaba saturado. Actualmente las nuevas generaciones están creciendo acostumbradas a medios de comunicación visuales muy dinámicos. Tenemos programas como *Wildlife Battlefields* (*Campos de batalla del reino animal*) y *Weird Nature* (*Naturaleza extraña*) que son visualmente extraordinarios. Pero sigue habiendo un hueco para documentales de naturaleza sosegados, líricos y hermosos, al igual que para una MTV de historia natural. La BBC es un lienzo en el que tienen cabida programas de enorme calidad.

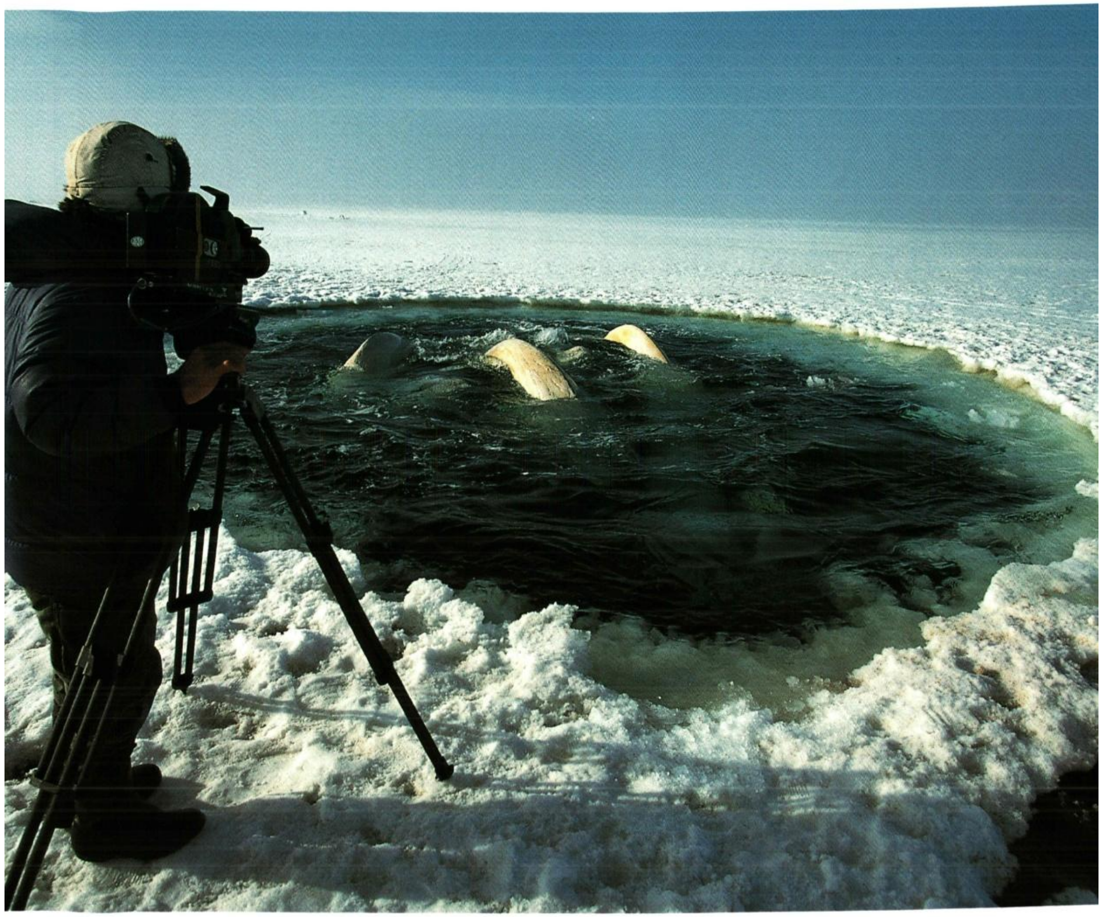
Mi trabajo se divide en dos grandes tareas: obtener las imágenes y saber estructurarlas para contar historias. En lo que a la primera tarea se refiere, he aprendido tres reglas simples: primera, nunca conseguirás imágenes sentado en la tienda de campaña; segunda, sólo es posible estar en un sitio a la vez, y tercera, no es más que televisión. Con esto último quiero decir que ya que la naturaleza te fastidiará una y otra vez, debes ser paciente, pensar en el público y recordar que éste no tiene por qué ser tan apasionado como tú. Un ejemplo: **The Blue Planet**, ocho horas de criaturas marinas, con historias biográficas extraordinariamente detalladas que gustan a algunas personas y a otras no. Sin embargo, yo deseaba capturar la emoción de los mares y las tempestades. Exceptuando culebrones como *EastEnders* y *Coronation Street*, fue el programa más visto de la televisión británica.

Campamento en la Antártida
durante el rodaje de **The Blue Planet**, 1998–2001

Guías inuit llevando al equipo
de rodaje en trineos motorizados
The Blue Planet, 1998–2001

El cámara Doug Allan filma un agujero
de hielo en Arctic Bay, Nunavut, Canadá
The Blue Planet, 1998–2001

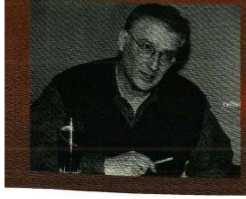
00:00:43



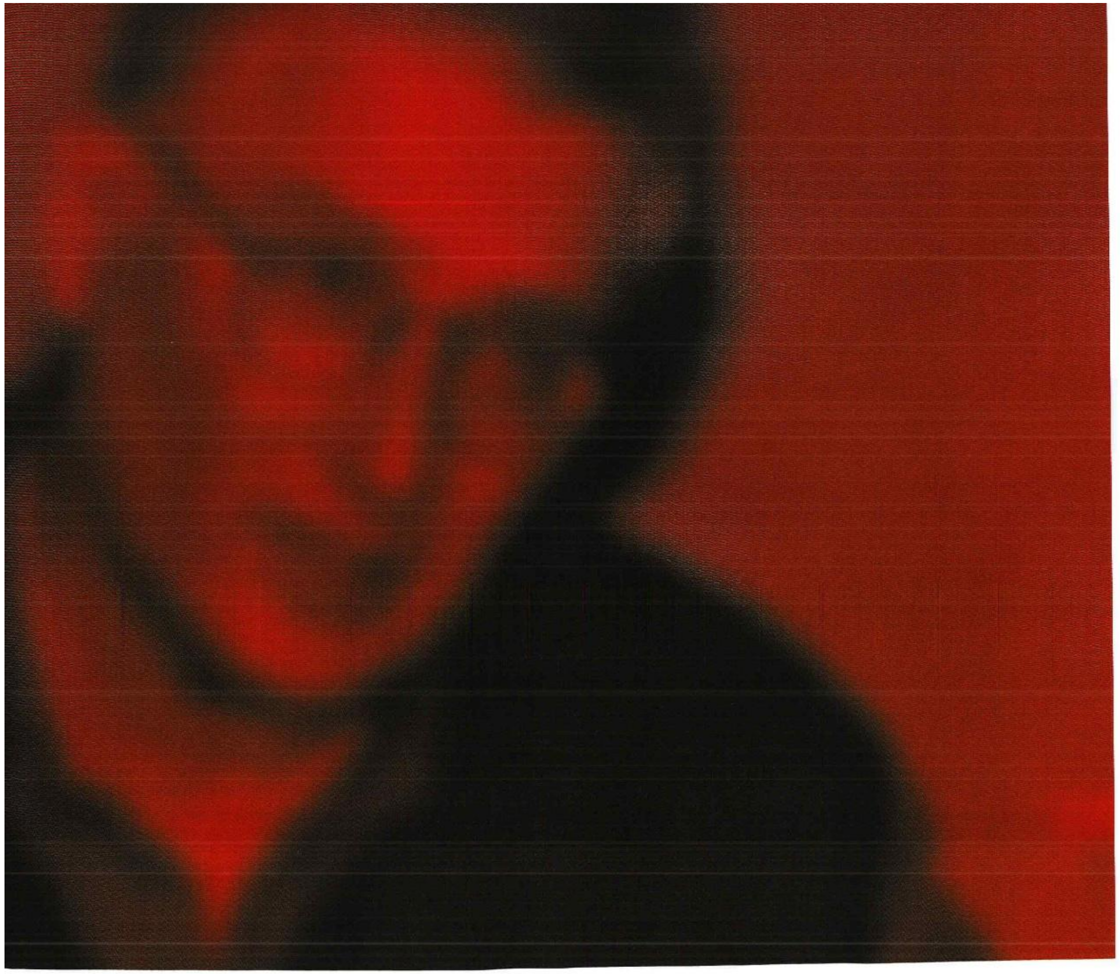
Ballenas blancas emergiendo
a la superficie ante la mirada
de Doug Allan, Ártico Canadiense
The Blue Planet, 1998–2001

Entrevista

Hans-Dieter Grabe



04



Hans-Dieter Grabe, el documentalista que surgió del frío, dedicó cuarenta años a producir una extraordinaria colección de documentales para la ZDF, la segunda cadena de la televisión estatal alemana. Su aguda sensibilidad y su pasión por la condición humana se han materializado en un legado documental que examina la conciencia de Alemania. Individualista acérrimo y trabajador infatigable, Hans-Dieter Grabe se ha mantenido siempre en la primera línea de su profesión. Ya sea en las calles del Berlín de posguerra o en un Vietnam devastado, con las víctimas del holocausto o con los niños de Ruanda, sus películas son auténticos estudios sociológicos tan sosegados como incisivos de gente con la que se identifica y por la que siente evidentemente un tremendo afecto.

Hans-Dieter Grabe

Maguncia, 10 de enero de 2003

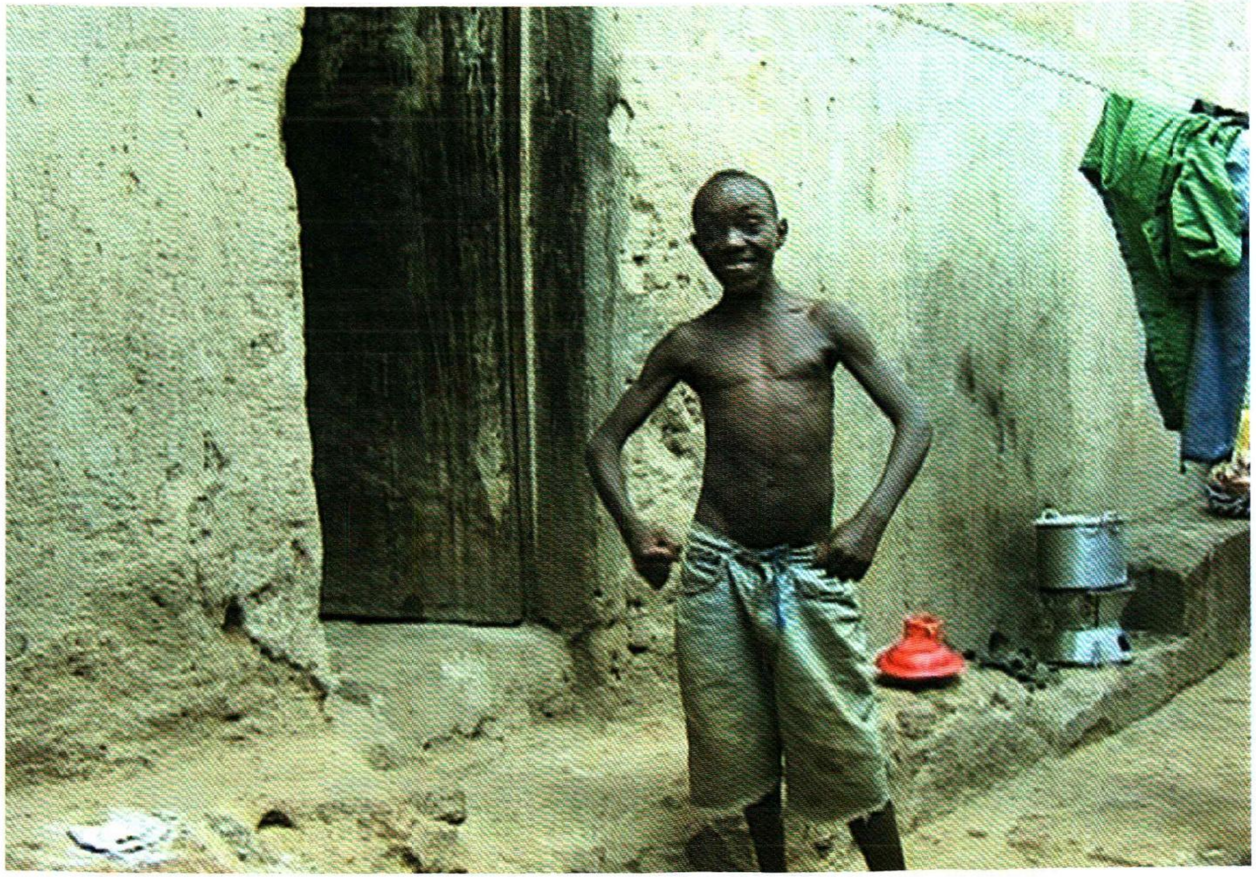
El primer acontecimiento significativo de mi vida fue la destrucción de Dresde, mi ciudad natal, por las bombas de la aviación aliada en febrero de 1945. Aquello tuvo un impacto profundo y duradero en mí porque hasta entonces Dresde apenas había sufrido bombardeo alguno. De un día para otro, la guerra empezó para mí. Anteriormente, la guerra sólo había existido a través de la radio, cuando oía que escuadrones de bombarderos sobrevolaban el Ruhr camino de Berlín. La realidad me golpeó de súbito.

Dos semanas antes del fin de la guerra, nuestra casa fue bombardeada, por lo que a finales de 1945 nos mudamos a casa de una tía nuestra en Cottbus. Fue un cambio doloroso porque me encantaba Dresde. Yo ya había estado en Cottbus visitando a mi tía. Recuerdo que durante el viaje uno de los pasajeros del tren nos preguntó adónde nos dirigíamos; mi madre contestó que a Cottbus, a lo que el hombre replicó: "¡Ese lugar es el culo de Europa!". Antes de mudarnos, pasé mi último verano en Dresde. Fue una época de liberación para mí. Era hijo único y entonces conocí a un montón de niños que nunca había visto antes. Las vallas que separaban las casas, y también las personas, se habían venido abajo. Jugábamos entre las ruinas, nos colábamos en los huertos y robábamos manzanas, cerezas y peras. Y cuando excavaban profundas zanjas en las calles para reparar las cañerías del agua y del gas, nos metíamos en ellas y jugábamos a juegos fantásticos. Fue una época muy creativa para mí. Así que tener que abandonar la ciudad por culpa de la destrucción de nuestra casa fue algo terrible.

Nací en 1937 en el seno de una familia de clase media. Mi padre era coronel de la Luftwaffe (fuerzas aéreas) y, aunque no pertenecía al Partido Nazi, nada más acabar la guerra tuvo problemas con las autoridades rusas, que lo hicieron prisionero. Estuvo desaparecido varias semanas, durante las cuales fue imposible averiguar su paradero. Mi padre sufría una dolencia cardíaca, lo cual le sirvió para obtener la liberación. Cuando vuelvo la vista atrás, no puedo culpar a los rusos por llevárselo detenido. Por más inocente que fuera, pertenecía a un ejército que había cometido crímenes horrendos, especialmente en Rusia. Que un oficial alemán no fuera nazi no era algo inusual, pero sí fue extraordinario que mi padre decidiera quedarse en la zona oriental. La gente espabilada prefería ir a las zonas occidentales. Sólo la ingenuidad política de mi padre puede explicar su decisión. Mi padre era una persona sencilla y recta que nunca había sacado provecho personal de su posición. Se oponía al Estado comunista, cuyo ideario político le resultaba absolutamente ajeno. Creo que yo he heredado de él su franqueza y simplicidad. Tengo entendido que en dos ocasiones trataron de persuadirlo para que trabajara para la *Stasi* (la policía secreta de Alemania del Este), ya que su trabajo como agente de seguros a domicilio le llevaba a tratar con muchísima gente. Sin duda alguna, en caso de aceptar, nuestro nivel de vida habría mejorado, pero jamás llegó siquiera a sopesar esa propuesta.

Nada más completar los estudios secundarios en Cottbus me vi obligado a tomar una decisión respecto al futuro. Yo quería seguir estudiando, pero la elección de asignaturas no era precisamente sencilla en un Estado como la República Democrática Alemana (RDA). No quería elegir una asignatura que me condujera en una dirección política que no estaba dispuesto a seguir. Es más, como hijo de unos padres de clase media, ni siquiera tenía claro si me permitirían acceder a la universidad. Entonces leí que en Potsdam-Babelsberg había abierto sus puertas la Academia Alemana de Estudios Cinematográficos. Me encantaba el cine, pero nunca había pensado en él como una salida profesional. Tras varios exámenes, y gracias a una buena dosis de fortuna, fui admitido como estudiante de dirección. Empecé en 1955. Se daba por sentado que los directores en ciernes debían incorporarse al Partido, pero yo no lo hice. Uno podía labrarse una gran carrera como director de películas de ficción, pero hacer documentales era mucho más complejo políticamente. Los documentales no pueden hacerse sin un compromiso con la realidad, mientras que las películas de ficción sí admitían lugar para la utopía. Y este punto daría fruto a numerosas fricciones. Ya en nuestras primeras películas en la Academia, cuando dirigimos la cámara hacia la vida cotidiana, surgieron disputas y desavenencias con las autoridades académicas. Para empezar, estaba la cuestión de dónde rodar: ¿En zonas de nuevas urbanizaciones o en calles antiguas con casas tan hermosas como destartaladas? ¿En un moderno supermercado estatal o en un mercadillo callejero? ¿En una estación de ferrocarril medio destruida por la guerra o en una estación recién construida? ¿Debíamos rodar a personas de rostro demacrado y ropas harapientas o a gente bien alimentada y embutida en trajes elegantes? Como estudiantes nos dábamos cuenta de que a través de los documentales podíamos

00:00:47



Samuel, uno de los niños de la calle de Kigali, Ruanda
Diese Bilder verfolgen mich–Dr. med. Alfred Jahn
(*Estas imágenes me obsesionan – Dr. Alfred Jahn*), 2002

Do Sanh a los veintisiete años
de edad, Ciudad Ho-Chi-Minh
Do Sanh–Der Letzte Film
(*Do Sanh – La última película*), 1998

concitar la atención sobre nuestra obra y con frecuencia adoptábamos un talante provocador. Queríamos que la gente hablara y discutiera sobre nuestras películas. Veíamos lo fácil que era irritar a nuestros profesores o a los funcionarios del Partido. Sólo hacía falta situar la cámara en el corazón de la vida cotidiana. De los doce que estábamos en la clase de dirección, sólo dos queríamos realmente hacer documentales.

Mentalmente, muchos ciudadanos de la RDA estaban siempre con la maleta hecha, listos para partir. Una de las preguntas que más nos repetíamos era si queríamos seguir viviendo en la RDA. La respuesta nunca era sencilla, ya que las políticas del Partido cambiaban continuamente y las fronteras con Berlín seguían abiertas, por lo que sabíamos que existía la posibilidad de marcharse. Pero en 1959, para aquellos que vivían en Berlín y sus alrededores ya era evidente que pronto habría algún tipo de restricción para acceder a la parte occidental. Tras salir de la universidad, mi deseo era trabajar en un estudio haciendo documentales. Me enteré de que había un puesto vacante en el estudio de cine, pero que sólo sería adjudicado a un miembro del Partido. Entonces supe que no tendría más remedio que trabajar en televisión y que aquello iba a acarrearme grandes problemas. Seis meses antes de completar el curso en la Academia, decidí abandonar la RDA. Me fui con el corazón apesadumbrado. Por un lado, había disfrutado mucho en la Academia, y por el otro, no tenía ningún contacto en la Alemania occidental; tampoco sabía siquiera si encontraría trabajo ni si algún día podría regresar. Llegué a Berlín Oeste y con los únicos cinco marcos occidentales que tenía me compré un directorio de compañías cinematográficas. De pronto, me sentí rebosante de optimismo: ¡Había tantas! Recorrí la República Federal Alemana en autoestop deteniéndome en las grandes ciudades: Hamburgo, Frankfurt, Stuttgart y Múnich. Sin embargo, muchas compañías habían desaparecido o eran pequeños negocios familiares de plantillas cerradas; otras hacían anuncios e incluso las había que producían películas pornográficas. La biblioteca de la antigua Academia de Cine de Múnich aún funcionaba. Allí, la bibliotecaria me ofreció un pequeño trabajo para ganar algo de dinero y, pasados unos días, me concertó una cita con el director de la Televisión de Baviera, que era conocido suyo. Aquel hombre me puso en contacto con el jefe del departamento de entretenimiento ligero, que acababa de adquirir un lote de películas del Prix Italia. Se trataba de hacer versiones alemanas. Así que me instalé en la residencia de los trabajadores y mientras otros dormían, yo me dedicaba a traducir guiones. Debido a que las salas de montaje sólo estaban disponibles de noche, me pasaba allí las madrugadas cortando y empalmando trozos de película. ¡No podía ser más feliz! Había dejado la RDA a finales de noviembre de 1959 y en enero de 1960 ya había conseguido un empleo.

Al poco tiempo surgió la posibilidad de trabajar en informativos regionales y en programas de actualidad y permanecí en Múnich durante los siguientes tres años. Si bien es verdad que aquél no era exactamente el trabajo con que había soñado, fue una experiencia importante que me permitió conocer aquella sociedad nueva y extraña para mí. Viajaba con los equipos de rodaje, hacía labores de documentación y estaba en contacto con políticos y empresarios. Fue una preparación crucial para mi ansiado trabajo como documentalista, que finalmente llegó de la mano de la Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), la segunda cadena de la televisión estatal alemana, donde se me brindó la oportunidad de realizar algunos de los proyectos que había tenido en mente desde mi época de estudiante: filmes sobre Hiroshima y Nagasaki, sobre los campos de concentración, sus víctimas y el movimiento de resistencia. El tema de las víctimas de las bombas atómicas me había inquietado desde la infancia. Ya en 1945 viví la destrucción total de Dresde, que dejó alrededor de cuarenta mil muertos. Me impresionó el hecho de que fueran necesarios dos mil quinientos aviones para arrojar las bombas. Sólo unas semanas más tarde, el 6 de agosto, me enteré de que un solo avión cargado con una sola bomba fue suficiente para matar a ochenta y cinco mil japoneses en un día y a otros ciento treinta mil durante los días, semanas, meses y años que siguieron. Este conocimiento había estado arraigado en mí desde la temprana infancia. De manera que en mi caso no fue raro decantarme por una profesión que me permitiera hacer películas antibélicas que pudieran contribuir a la paz. Puede que suene a tópico, pero durante mucho tiempo trabajé con la ilusión de que el cine podía cambiar a la sociedad. Ahora sé que no es así.

En 1966 dirigí mi primera película verdaderamente personal para la ZDF: **Hoffnung fünf mal am Tag** (*Esperanza cinco veces al día*), un retrato de una estación de ferrocarril en la frontera entre las dos Alemanias, en la que cada día se detenían cinco trenes. En aquellos tiempos, los documentales consistían básicamente en proyectos periodísticos, con mucho trabajo de investigación presentado para impresionar a los espectadores. **Hoffnung fünf mal am Tag** era muy diferente. El equipo editorial de la ZDF no tenía absolutamente ningún interés en aquel retrato de una pequeña ciudad y su estación. A menudo me topé con esta actitud, porque mis películas se centraban en un punto y una persona o un grupo de personas en concreto. **Die Trümmerfrauen von Berlin** (*Las mujeres que desescombraron las ruinas de Berlín*) fue rodada en 1967 y gira en torno al arduo trabajo realizado por las mujeres que se encargaron de desescombrar las ciudades tras el fin de la guerra. Éste fue el primer film en que incluí conversaciones con personas de la calle, algo poco habitual por aquel entonces. Aquellas mujeres eran testigos cruciales de una era, pero la televisión no concedía importancia a su testimonio; sólo se tenían en cuenta las palabras de personas ilustres, políticos, oficiales del ejército y miembros de la jerarquía eclesiástica, y no las de aquella gente corriente que hablaba de su trabajo, de lo que comían y de las enfermedades y penurias que habían sufrido. Apenas había máquinas desescombradoras ni hombres; la mayoría de éstos estaban muertos o bien recluidos en algún campo de prisioneros. También era importante que la película tocara el tema de la paz (estábamos en plena Guerra Fría). En los documentales de la Alemania oriental se hablaba mucho de la paz, aunque casi siempre de una forma vaga y convencional. Algunos colegas de mi compañía criticaron mi film. Decían que podía inducir a los alemanes occidentales a pensar que el documental procedía "del otro lado". Lo cierto es que todavía hoy se sigue pasando en televisión sin que haya perdido ni un ápice de su frescura. En la ZDF podía hacer lo que siempre había querido hacer sin tener que preocuparme por no poder llegar a fin de mes porque un superior no estuviera de acuerdo con mis ideas. Disponía de tiempo para trabajar en aquello que juzgaba importante. Consideraba mi posición de empleado no ya simplemente como una simple "oportunidad" para trabajar, sino como una auténtica "obligación". Y mantuve esta actitud durante cerca de cuarenta años. Mis películas se fueron generando cada vez más políticas y en alguna ocasión despertaron cierta reticencia y desconfianza, debido a lo inusual de los temas y métodos utilizados.

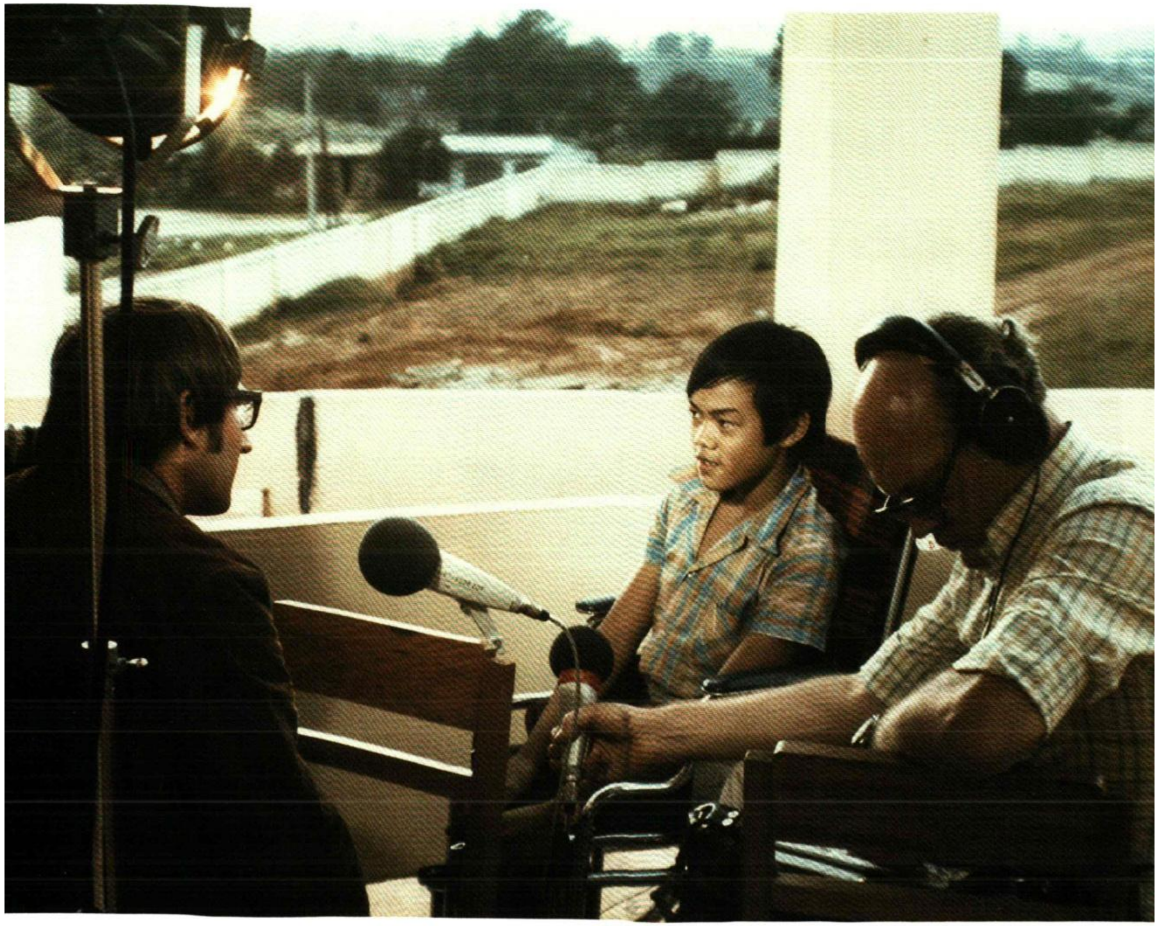
En 1970 yo estaba en Vietnam. Durante la fase inicial de la guerra, los estadounidenses pidieron a los alemanes que se unieran a ellos. Afortunadamente, el gobierno de Alemania occidental se negó. Pero tampoco quiso dejar a Estados Unidos solo en su lucha contra el comunismo, por lo que decidió enviar un buque hospital. Allí, fondeado junto a los buques de guerra estadounidenses, estaba el *Helgoland*, el buque-hospital en cuya cubierta ondeaba la bandera alemana. La primera vez que viajé a Vietnam, esperaba poder rodar en aquel barco una película sobre las víctimas civiles del conflicto, pero en 1966 la guerra aún no había castigado Saigón. Cuatro años después volví al *Helgoland*, que entonces se encontraba fondeado en Da Nang, en el corazón de la guerra, donde rodamos **Nur Leichte Kampfe im Raum Da Nang** (*Sólo escaramuzas en la zona de Da Nang*). En los periódicos alemanes había pocos titulares sobre la guerra, y el título del film hacía referencia a uno de ellos. Nuestra película desvelaba qué eran aquellas "ligeras escaramuzas", el modo en que aquellos civiles llegaban con los cuerpos destrozados hasta al barco como llevados por una cinta transportadora. Nuestro documental consiguió su objetivo de despertar la atención de los alemanes por la guerra e impresionó profundamente tanto a la crítica como al público. Hasta entonces no había habido ninguna película que retratara de forma tan cruda las consecuencias de la guerra. Carl Franz Hutterer, mi operador de cámara, hizo un excelente trabajo filmando cámara al hombro y sin ningún tipo de iluminación artificial, lo cual era uno de los requisitos imprescindibles para trabajar en el buque hospital. Antes de partir hacia Vietnam, habíamos discutido largamente acerca de nuestras expectativas y del planteamiento del rodaje. Así que desde el momento en que la cámara se puso en marcha, yo nunca tuve que decir palabra alguna. Acordamos documentar de forma absolutamente fidedigna la labor del equipo médico. Hutterer tenía que trabajar siguiendo su intuición, porque obviamente yo no podía decir: "¡Repitamos la escena!". Por desgracia, el film ha permanecido vigente hasta la fecha. La filmación de heridas en primer plano no era algo habitual entonces, pero teníamos que mostrar la destrucción del cuerpo humano detalladamente y con precisión. Se lo debíamos a aquella gente destrozada. Ofrecían sus cuerpos a nuestra cámara y nosotros creíamos que se trataba de un modo de contribuir a acelerar el final de la guerra. Se podría incluso afirmar que fueron este tipo de películas las que acabaron poniendo fin a la guerra de Vietnam. Todavía hoy me resulta difícil ver la película. Durante el rodaje tuvimos en cuenta las reacciones que las imágenes provocarían en los directivos de la ZDF. Tal vez la sola idea de cualquier posible censura nos dio aún más empuje. Un film es capaz de generar su propia energía y de hecho nadie de la ZDF se atrevió a proponer ningún cambio. El documental ha disfrutado de repetidas emisiones tanto en la ZDF como en la cadena 3-Sat. En 1989, tras la caída del muro de Berlín y los profundos cambios mundiales que siguieron, llegué a pensar que ya no habría más guerras y que películas como ésta ya no serían necesarias. ¡Ha resultado ser justo lo contrario!

20 Meilen vor Saigon (*20 millas para Saigón*) fue la primera película importante que hice centrándome en una persona en particular: Roger Leonard. Conocí a Roger y a sus tres esposas vietnamitas por casualidad en las afueras de Saigón. La película no tenía más texto que el de sus rótulos, como en **Nur Leichte Kampfe im Raum Da Nang**, donde apenas había narración. Como autor, en ocasiones vale la pena dar un paso adelante, mientras que en otras, ese paso adelante es una intrusión. He hecho una película con narración sólo sobre fotografías; en ella, se detienen las imágenes en movimiento para dejar paso a una imagen estática acompañada de un texto hablado. La naturaleza del film dictó este particular enfoque: trataba del suicidio y preferí no sobreponer la narración a las personas.

Mendel Szajnfeld's Zweite Reise nach Deutschland (*El segundo viaje de Mendel Szajnfeld a Alemania*) fue concebido como un film bien distinto al de su versión final. Desde hacía un tiempo, me venía rondando por la cabeza el tema del daño a largo plazo: casos de prisioneros de campos de concentración o de personas torturadas. Conocí a Mendel en Noruega. Se trataba de un antiguo prisionero que había estado en diversos campos de concentración alemanes en Polonia y cuyo estado de salud mental y física era lamentable. Trabajaba en una fábrica metalúrgica y el daño que le había infligido su terrible experiencia durante la guerra lo había deteriorado hasta el extremo de que a duras penas podía trabajar. Hablaba de las causas de su sufrimiento en los campos de trabajo alemanes de un modo tan expresivo y en un alemán tan correcto que decidí centrar el film en él. Asumí el riesgo de acotar un tema tan amplio como el del daño a largo plazo, pero creo que fue un acierto. Las vivencias de una persona tienen más capacidad para conmover que los hechos en abstracto. Tras la guerra, Mendel había pasado dos años en un campo en Baviera y después luchaba por conseguir un aumento de su pensión de lesiones, que recibía de Múnich. Mi idea era filmar su viaje en tren de Oslo a Múnich. Le propuse acompañarlo y correr con sus gastos de viaje de manera que pudiéramos hablar de su vida y su enfermedad durante el trayecto. Mendel sufría dolores de cabeza y pesadillas y tenía problemas de riñón y de corazón, pero su médico consintió en que aquel hombre enfermo viajara con nosotros. Como tantos otros que habían pasado por campos de concentración nazi, Mendel esperaba que su participación en la película contribuyera a evitar que tales atrocidades pudieran volver a cometerse. Y allí estaba Mendel, viajando al mismísimo país en el que le habían ocurrido todas aquellas cosas terribles, en el que muchos de sus parientes habían sido asesinados y, por si esto no fuera suficiente, haciendo este viaje en compañía de un grupo de alemanes. Estaba sometido a una tremenda presión, pero afortunadamente ésta no se volvió en su contra. Su testimonio poseía una fuerza increíble, que era justamente lo que buscábamos. Pasado un tiempo, fui a Oslo para enseñarle el film acabado. Su médico, el catedrático Eittinger, no le soltó la mano en ningún momento de la proyección. Tras su estreno televisivo aparecieron en los periódicos muchas reseñas elogiando tanto a Mendel como el film. Mendel recibió muchas cartas desde Alemania que derivaron incluso en relaciones de amistad.

Veintiocho años después viajé hasta Oslo para visitar a Mendel. Tal vez como consecuencia de su experiencia con la película, había escrito un libro autobiográfico. Aquél era el mismo hombre que, antes de conocernos, nunca había hablado de su vida con nadie a excepción de su psiquiatra. Como judío se sentía inútil, porque a los judíos se les había negado la oportunidad de contribuir. Hablaba de su experiencia en los campos de trabajo nazis y del orgullo que sentía, incluso allí, al desobedecer a sus amos en su lucha por conservar su dignidad. Demostró que podía ser útil y no derrumbarse al primer revés y así lograr una especie de resistencia y victoria personales. Trató de demostrarse a sí mismo y a los demás que, como judío, como alguien supuestamente inferior, nadie podía destrozar su espíritu a fuerza de hambre y golpes. Sentado en un café de Oslo, sus

00:00:51

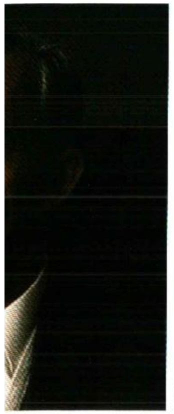


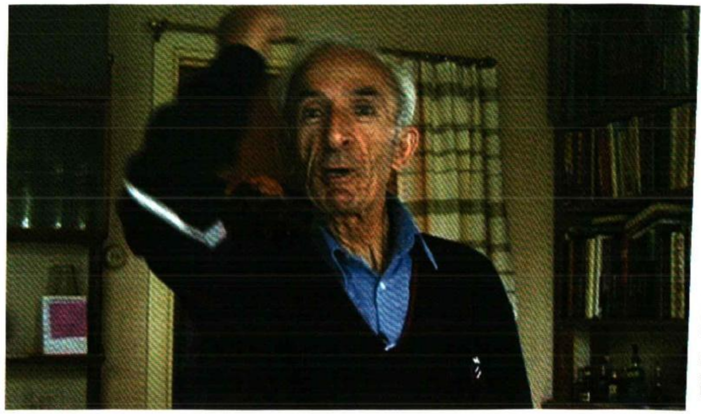
Hans-Dieter Grabe (izquierda)
entrevistando a Do Sanh en 1974,
Datat, Vietnam del Sur
Do Sanh, 1991

ojos brillaban con vida mientras me explicaba su intención de acompañar a grupos de excursionistas, muchos de ellos escolares, a los antiguos campos de concentración alemanes en Polonia y ejercer como testigo de lo acontecido en ellos. Sentía que aún podía ser útil a otras personas. Entonces se me ocurrió la idea de hacer una segunda película, **Mendel lebt** (*Mendel vive*), acerca de un hombre vivo que supuestamente debería estar muerto, algo que por sí solo resulta maravilloso. Disfrutó mucho tomando café y comiendo conmigo y cuando cortaba el pan parecía estar ejecutando un ritual sagrado. Si bien no admite comparaciones directas, me trajo al recuerdo mi pasado y el hambre de la posguerra: me sentía próximo a él. Filmé este segundo documental solo. Es fantástico poder rodar un documental sin limitaciones de tiempo, sin tener que preocuparse de los colaboradores cuyas tripas empiezan a rugir a la una del mediodía. Temía que rodar por mi cuenta no funcionara si mi rostro quedaba oculto tras la cámara durante las entrevistas. Creía que mis reacciones faciales, el modo en que mostraba mi asombro para conseguir las respuesta más profundas, eran importantes para el entrevistado. A pesar de que no repetiría la experiencia en todos los casos, hay ocasiones en las que funciona, y aquélla fue una de ellas. Pero en ningún caso la conversación debe ser enrevesada ni polémica. El conocimiento previo de la persona resulta imprescindible, y en el caso concreto de Mendel yo sabía desde el primer film que él no necesitaba ver mi rostro para hablar. A menudo desviaba la mirada hacia la ventana o hacia un lado, lo cual producía la impresión de que yo estaba sentado junto a la cámara y no detrás.

Yo era un caso único en la ZDF. No había nada estipulado respecto a un trabajo como el mío, por más que fuera un colaborador en plantilla. De hecho, ni siquiera había ningún hueco oficial en la programación para mis documentales de larga duración. Y si bien podía contar con el apoyo de un montón de profesionales importantes de la compañía, siempre surgían problemas. Actualmente estoy rodeado de colegas que hacen un trabajo completamente distinto y que tal vez no siempre están dispuestos a mostrarse solidarios con mis problemas o deseos. Por ejemplo, casi todos mis colegas trabajan fundamentalmente en programas convencionales cuya realización apenas lleva tiempo. Los costes de mis programas eran bastante modestos, pero no lo suficiente para ahorrar dinero durante el rodaje y luego disponer de cincuenta días para el montaje. Estos cincuenta días nunca dejarán de ser un problema para los jefes de producción. Años atrás, estaba rodeado de colegas que conocían mi obra y mi modo de trabajar. Hoy en día, si le dijera a mi jefe de producción que necesito el mismo tiempo de rodaje que en mi última película, es muy probable que ni siquiera supiese de qué le estoy hablando. Ya no puedo justificar la necesidad de mi trabajo con la experiencia de mis primeros documentales, porque nadie tiene tiempo para visionarlos. De todas formas, si hiciera una nueva película, necesitaría no sólo la destreza sino también la fuerza de un operador de cámara. Durante mi rodaje en Ruanda, sentí que me estaba acercando al límite de mi capacidad física, algo que no había previsto.

Las nuevas generaciones que deseen filmar documentales ya no tendrán oportunidad de hacerlo dentro de las compañías de televisión. Sus caminos discurren fuera de ellas. No es mi intención criticar el trabajo que hacen estas compañías en la actualidad; creo que trabajar en ellas es algo gratificante y lleno de emoción, sobre todo si uno está empezando. No obstante la posibilidad de producir documentales como un colaborador en plantilla se ha convertido en algo ciertamente excepcional. Así que los documentalistas no tienen más remedio que trabajar con compañías independientes, o usar su talento como productores independientes y tratar de producir sus películas en colaboración con alguna compañía televisiva.





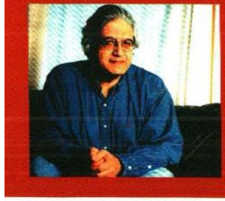
Arriba izquierda: Mendel Szajnfeld entrevistado por Hans-Dieter Grabe (derecha)

Abajo izquierda: Mendel Szajnfeld en el transcurso de unas pruebas psiquiátricas, Oslo

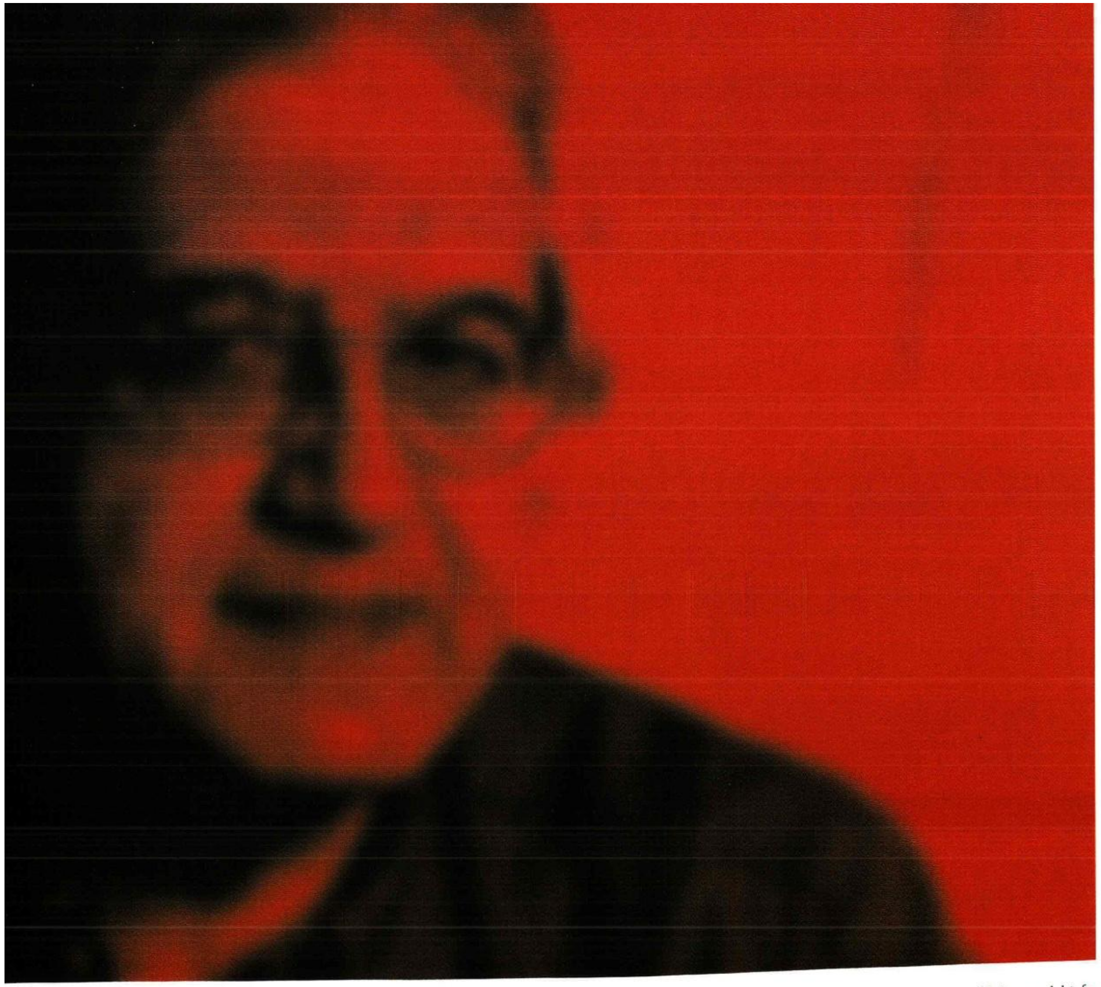
Centro: Mendel Szajnfeld
Mendel Szajnfeld's Zweite Reise nach Deutschland, 1971

Izquierda: Mendel Szajnfeld
en su casa de Oslo
Mendel lebt, 1999

Entrevista
Patricio Guzmán



05



Patricio Guzmán es sin duda uno de los realizadores más veteranos y respetados del panorama documentalista internacional. Chileno de nacimiento y afincado en Francia, Guzmán estudió cine en la España franquista antes de regresar a su país para filmar la revolución de Allende. Allí se convirtió en un excepcional cronista de aquel gran experimento político y de la subsiguiente reacción violenta protagonizada por la derecha chilena bajo el liderazgo del infame general Pinochet. A diferencia de otros documentalistas, que deben rastrear los archivos para reconstruir la historia, Guzmán filmó la auténtica materia prima, un testimonio de la historia en acción, y usó sus propias imágenes para producir cruciales obras de hondo calado como **La batalla de Chile** y **Le Cas Pinochet** (*El caso Pinochet*).

Patricio Guzmán

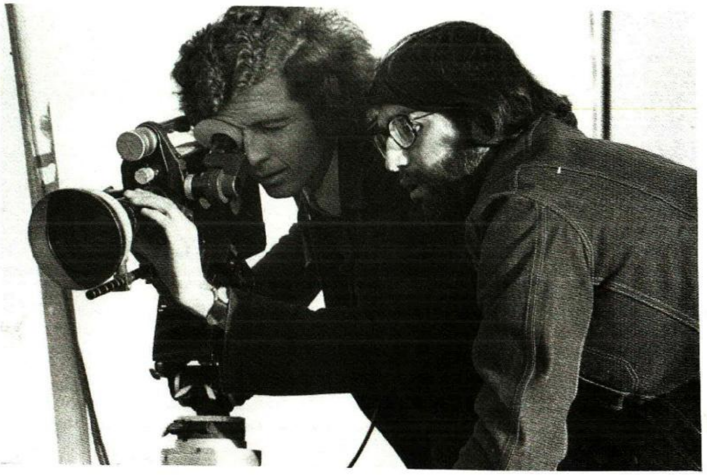
Paris, 9 y 15 de septiembre de 2002

Chile es un país en el que llueve mucho y a menudo hace frío. A la edad de cuatro años, mi padre se marchó y yo me quedé con mi madre en Viña del Mar, un precioso pueblo costero. No era muy buen estudiante y en la escuela fui pasando los cursos sin tener la menor idea de a qué me dedicaría de mayor. Tampoco me sentí muy a gusto en la universidad. Empecé estudios de teatro primero, de historia después y finalmente de filosofía, pero no acabé ninguno de ellos. Sin embargo, durante aquellos años, junto con dos compañeros, uno de filosofía y otro de teatro, dirigí ocho cortometrajes utilizando una cámara de 8 mm. Algunos eran de ficción, otros de animación, probablemente influenciados por Norman McLaren, un cineasta canadiense que pintaba directamente sobre el celuloide y que trabajó durante un tiempo con John Grierson. Iba al cine dos veces por semana y se puede decir que vi prácticamente todas las películas estadounidenses de los años cuarenta y cincuenta. Por aquel entonces había en Chile muy pocos directores de cine. Dejé la universidad, principalmente por motivos económicos, y conseguí empleo como guionista en una agencia de publicidad. A finales de la década de 1950, el género documental empezó a adquirir prestigio. Yo tuve oportunidad de ver películas documentales de Louis Malle, Frédéric Rossif, François Reichenbach, Erwin Leiser e incluso Walt Disney (**The Living Desert**, *El desierto viviente*). No me gustaba la ficción y me interesaba más hacer películas de dibujos animados y filmar fotograma a fotograma. En mi caso, se trataba de un medio para hablar de nuestra historia. Dos movimientos cinematográficos ejercieron una profunda influencia en mí: el *free cinema* y la *nouvelle vague*, ambos con un enfoque próximo al documental. Este tipo de películas desembarcaron en Chile entre 1961 y 1962.

Quería hacer copias de nuestras películas de 8 mm, por lo que solicité ayuda al Instituto Cinematográfico. Al director le gustaron aquellas películas y me animó a que me incorporara como estudiante a la escuela de cine, cosa que acepté. Así que por las mañanas iba a la escuela y por las tardes seguía trabajando en la agencia. Pasados tres años, decidí viajar a España y matricularme en la escuela de cine de Madrid. Por aquella misma época, Chile asistía al nacimiento de un movimiento cinematográfico muy político, muy creativo y muy latinoamericano. Un encuentro de cineastas de América Latina en Viña del Mar marcó el inicio del llamado nuevo cine latinoamericano. Pero fue en Madrid donde verdaderamente empecé a cobrar conciencia política y a aprender acerca de Latinoamérica y su colonización a manos del imperialismo europeo y acerca de los males de la dependencia económica. Descubrí la revolución cubana y al Che Guevara. Cuando Salvador Allende accedió a la presidencia, regresé rápidamente a Chile.

Allende se había estado presentando a todas las elecciones presidenciales desde 1952, por lo que se puede decir que llevaba dieciocho años de campaña electoral. De hecho, Allende ya era el líder del Partido Socialista cuando yo era niño, si bien no sentía ninguna simpatía especial por él. Por aquel entonces no sabía en qué consistía exactamente su proyecto político y mis tendencias eran más bien de centro, más afines a la Democracia Cristiana. Mi pensamiento político se había despertado

La batalla de Chile, 1973-1979



Patricio Guzmán

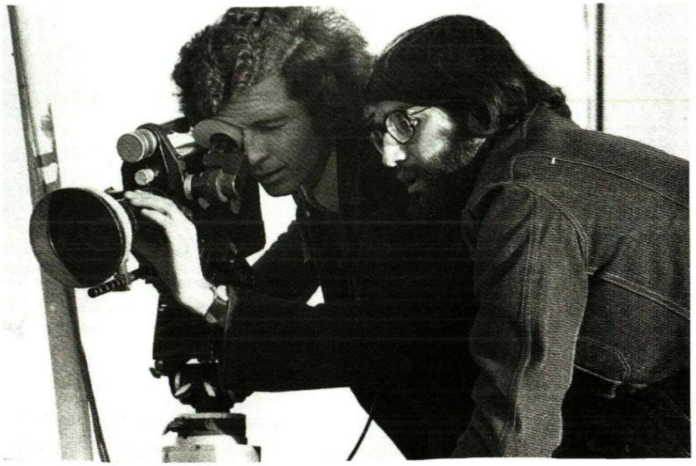
París, 9 y 15 de septiembre de 2002

Chile es un país en el que llueve mucho y a menudo hace frío. A la edad de cuatro años, mi padre se marchó y yo me quedé con mi madre en Viña del Mar, un precioso pueblo costero. No era muy buen estudiante y en la escuela fui pasando los cursos sin tener la menor idea de a qué me dedicaría de mayor. Tampoco me sentí muy a gusto en la universidad. Empecé estudios de teatro primero, de historia después y finalmente de filosofía, pero no acabé ninguno de ellos. Sin embargo, durante aquellos años, junto con dos compañeros, uno de filosofía y otro de teatro, dirigí ocho cortometrajes utilizando una cámara de 8 mm. Algunos eran de ficción, otros de animación, probablemente influenciados por Norman McLaren, un cineasta canadiense que pintaba directamente sobre el celuloide y que trabajó durante un tiempo con John Grierson. Iba al cine dos veces por semana y se puede decir que vi prácticamente todas las películas estadounidenses de los años cuarenta y cincuenta. Por aquel entonces había en Chile muy pocos directores de cine. Dejé la universidad, principalmente por motivos económicos, y conseguí empleo como guionista en una agencia de publicidad. A finales de la década de 1950, el género documental empezó a adquirir prestigio. Yo tuve oportunidad de ver películas documentales de Louis Malle, Frédéric Rossif, François Reichenbach, Erwin Leiser e incluso Walt Disney (**The Living Desert**, *El desierto viviente*). No me gustaba la ficción y me interesaba más hacer películas de dibujos animados y filmar fotograma a fotograma. En mi caso, se trataba de un medio para hablar de nuestra historia. Dos movimientos cinematográficos ejercieron una profunda influencia en mí: el *free cinema* y la *nouvelle vague*, ambos con un enfoque próximo al documental. Este tipo de películas desembarcaron en Chile entre 1961 y 1962.

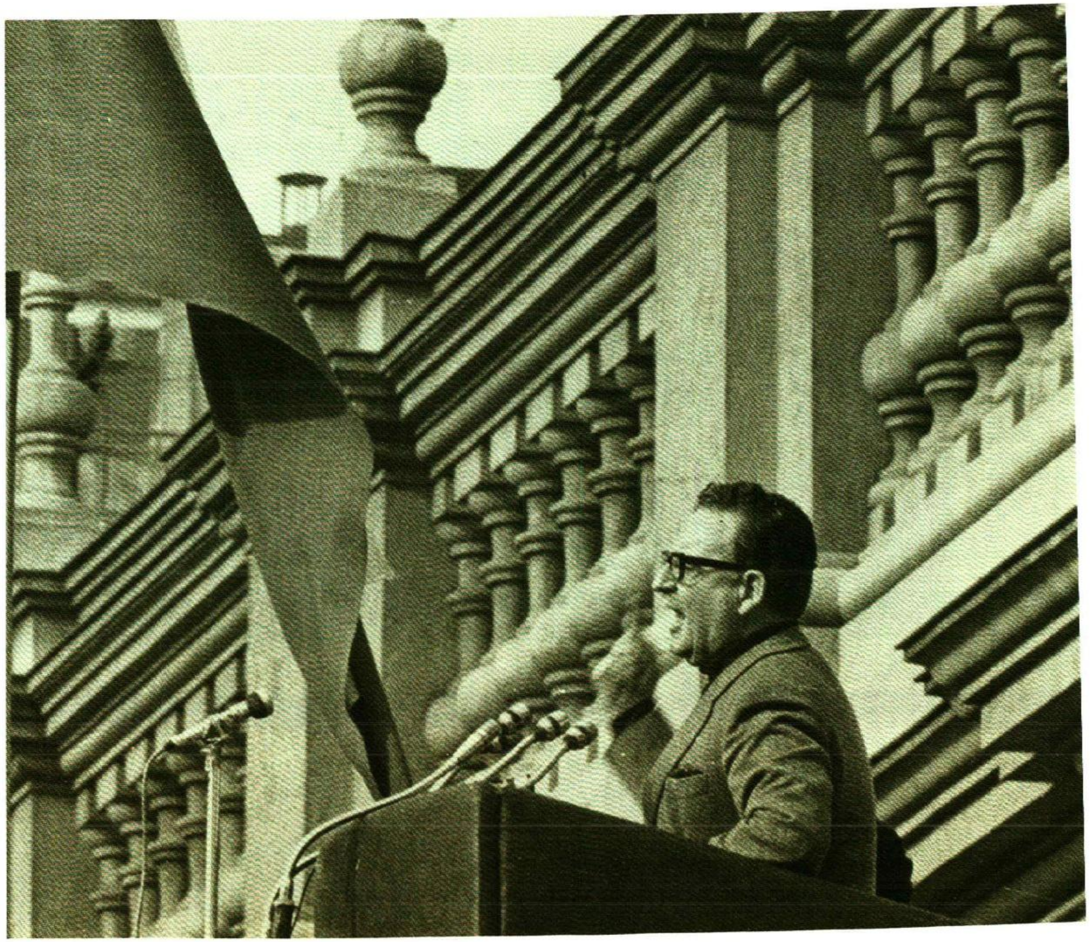
Quería hacer copias de nuestras películas de 8 mm, por lo que solicité ayuda al Instituto Cinematográfico. Al director le gustaron aquellas películas y me animó a que me incorporara como estudiante a la escuela de cine, cosa que acepté. Así que por las mañanas iba a la escuela y por las tardes seguía trabajando en la agencia. Pasados tres años, decidí viajar a España y matricularme en la escuela de cine de Madrid. Por aquella misma época, Chile asistía al nacimiento de un movimiento cinematográfico muy político, muy creativo y muy latinoamericano. Un encuentro de cineastas de América Latina en Viña del Mar marcó el inicio del llamado nuevo cine latinoamericano. Pero fue en Madrid donde verdaderamente empecé a cobrar conciencia política y a aprender acerca de Latinoamérica y su colonización a manos del imperialismo europeo y acerca de los males de la dependencia económica. Descubrí la revolución cubana y al Che Guevara. Cuando Salvador Allende accedió a la presidencia, regresé rápidamente a Chile.

Allende se había estado presentando a todas las elecciones presidenciales desde 1952, por lo que se puede decir que llevaba dieciocho años de campaña electoral. De hecho, Allende ya era el líder del Partido Socialista cuando yo era niño, si bien no sentía ninguna simpatía especial por él. Por aquel entonces no sabía en qué consistía exactamente su proyecto político y mis tendencias eran más bien de centro, más afines a la Democracia Cristiana. Mi pensamiento político se había despertado

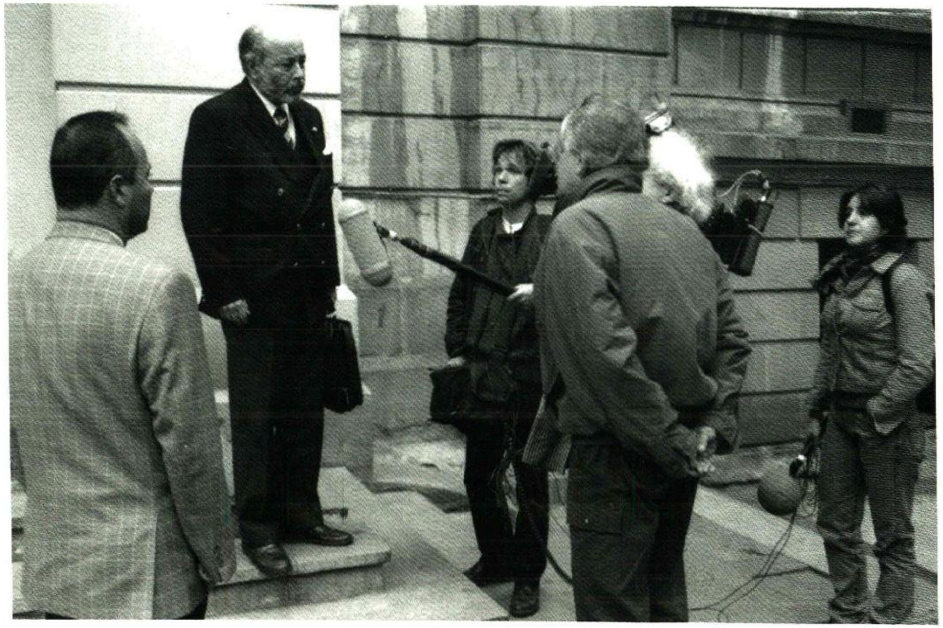
La batalla de Chile, 1973-1979



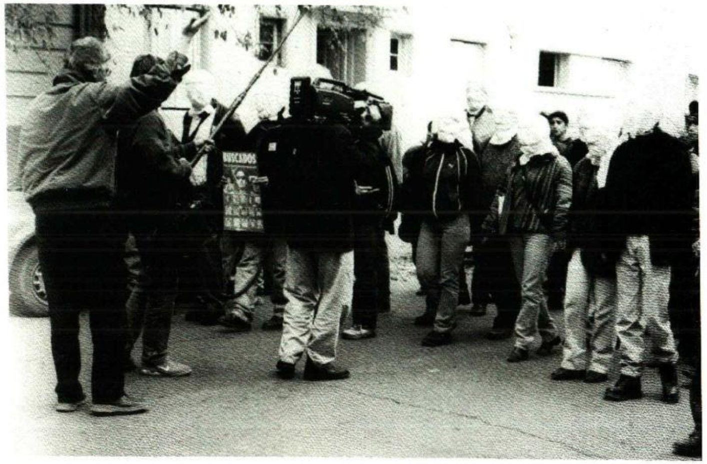
00:00:57



El presidente Salvador Allende
La batalla de Chile, 1973-1979



ARRIBA: Patricio Guzmán (segundo por la derecha) entrevistando al juez Juan Guzmán (segundo por la izquierda)



DERECHA: Patricio Guzmán (izquierda) y su equipo filmando a un grupo de manifestantes que portan carteles con los nombres de antiguos torturadores todavía al servicio del gobierno chileno
Le Cas Pinochet, 2000

durante mi estancia en la España franquista. En Madrid existía un alto grado de concienciación política entre los universitarios. Así que, con Allende en la presidencia, sentí la necesidad imperiosa de regresar a Chile. Partí sin saber qué iba a encontrar. En cuanto descendí del avión, surgió en mí la idea de hacer un documental sobre lo que estaba ocurriendo. Había calles llenas de manifestantes, pintadas en las paredes y discursos de campaña de Allende que hablaban de nacionalizar el acero, el carbón, la electricidad y los bancos. Desde el primer día en el poder, Allende puso en marcha su programa de Unidad Popular. Quienes le apoyábamos pensábamos que era posible llevar a cabo una revolución sin una guerra civil de por medio, y, en un principio, el estamento militar no parecía una amenaza.

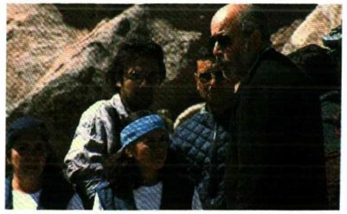
Junto con un operador de cámara y un técnico de sonido y utilizando una cámara Arriflex y una grabadora Perfect Tone sin sincronización –¡qué horror!–, filmamos una película en la calle, todo con cámara al hombro. Fue una celebración, algo épico, un film que rebosaba puro entusiasmo. Cuando vuelvo la vista atrás y recuerdo aquel período, resulta difícil concebir el comportamiento de la burguesía, la tremenda injusticia que cometió. La mitad del pueblo chileno destruido y la derecha todavía es incapaz de pedir perdón por los crímenes y los asesinatos. Para mí, es como si el golpe de Estado hubiera ocurrido ayer.

La realidad posee un lado poético que me atrae mucho, pero que nunca logro atrapar. Siempre que trato de hacer una película más poética, acaba emergiendo un film histórico. Recientemente he empezado a hacer pequeñas películas sobre ciudades, como Madrid, que me proporcionan gran satisfacción. Los tres años dedicados a la realización de **Le Cas Pinochet** han sido extenuantes, si bien ahora mismo estoy empezando un documental sobre Allende que tal vez me llevará otros tres años.

En mayo de 1972, Chris Marker, el cineasta y ex periodista francés (cuyo nombre original era Christian-François Bouche-Villeneuve), vino con Costa-Gavras a Chile para ser testigo directo de la situación que atravesaba el país y casualmente vio mi película *El primer año*. Marker se puso en contacto conmigo para comentarme lo mucho que le habría gustado hacer una película parecida y para preguntarme si sería posible que, dado que ya la había hecho yo, él la distribuyera en otros países. Se mostró generoso en extremo, pues se trataba de mi primera película profesional. En octubre de aquel año tuvo lugar una gran huelga organizada por la derecha chilena. Todo quedó paralizado y me di cuenta de que debía proseguir con otro film sobre la revolución, una idea que acabaría materializándose en **La batalla de Chile**. Sin embargo, para poder rodar necesitaba película virgen, algo casi imposible de conseguir en Chile debido al embargo, por lo que escribí a Marker, el cual consiguió enviarme el material necesario y pudimos rodar hasta el día del golpe de Estado.

Entonces me arrestaron y me llevaron al Estadio Nacional de Santiago. Naturalmente, pasé mucho miedo; incluso llegaron a decirme que me ejecutarían por la mañana. Sin embargo, a la mañana siguiente nos mandaron subir a un autobús. Entre tanto, los militares registraron mi hogar y se llevaron consigo un montón de latas de película. Afortunadamente, ninguna contenía negativos. Nos condujeron hasta el Estadio Chile, un lugar terrorífico del que habíamos oído que era escenario de ejecuciones. De repente, hubo un cambio de planes y regresamos al Estadio Nacional, donde me retuvieron en régimen de aislamiento. Todo parecía indicar que estaba condenado a morir. Al día siguiente, me devolvieron junto a los otros, que habían sufrido experiencias similares a la mía. Los militares me interrogaron durante dos semanas, pero fueron incapaces de entender a qué me dedicaba. No me dieron importancia. Les expliqué que estaba filmando para la televisión francesa. En verdad, me había asegurado de tenerlo todo bien escondido. Tras mi liberación, algunos de mis compañeros de la escuela de cine en España reunieron dinero suficiente para que pudiera abandonar Chile y volar a Madrid. El material que habíamos rodado salió de Chile en la valija diplomática de la embajada sueca. Jorge Müller, el operador de cámara, se quedó en Santiago de Chile pensando que no corría riesgo alguno. Un año más tarde, él y su novia, la actriz Carmen Bueno, fueron arrestados. Todavía hoy se desconoce qué les sucedió. Al igual que tantos otros, desaparecieron sin dejar rastro.

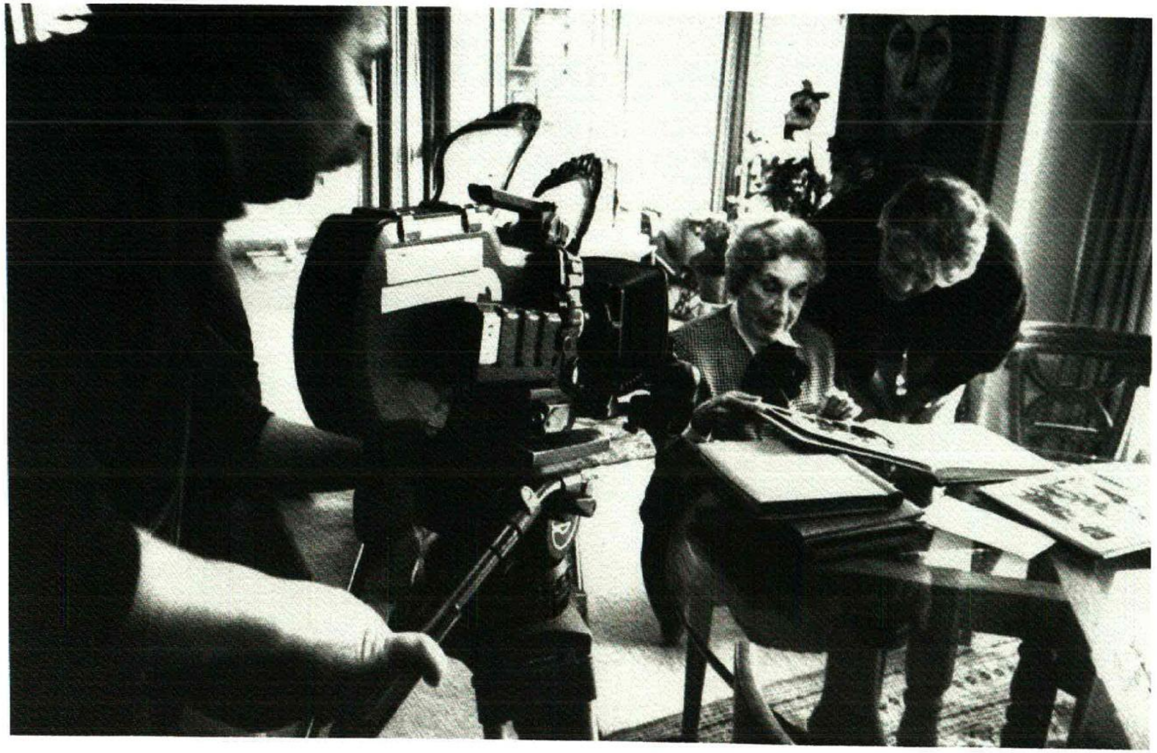
Sufrí cierta forma de censura en la República Democrática Alemana (la antigua Alemania del Este), donde mutilaron parte de **La batalla de Chile**. Asimismo, en el propio Chile no se ha proyectado ninguna de mis películas en el cine ni en la televisión. En Moscú, **La batalla de Chile** tuvo un solo pase, tras el cual jamás volvió a proyectarse. Paso mucho tiempo debatiendo, conmigo mismo primero y con el operador de cámara y el montador después, acerca de cuál es el mejor modo de explicar la historia. El enfoque que le doy a mi trabajo con respecto al operador de cámara consiste en explicarle qué es lo que quiero conseguir. Hacemos pruebas y después le dejo improvisar. Lo más importante es encontrar el mejor modo de explicar la historia y es a este aspecto al que dedico más tiempo. En cambio, sí prefiero tener más control en mi relación con el montador. Me gusta que mis películas sean muy detallistas, por lo que tiendo a dar instrucciones al montador en ese sentido. En cualquier caso, creo que los documentales tie-

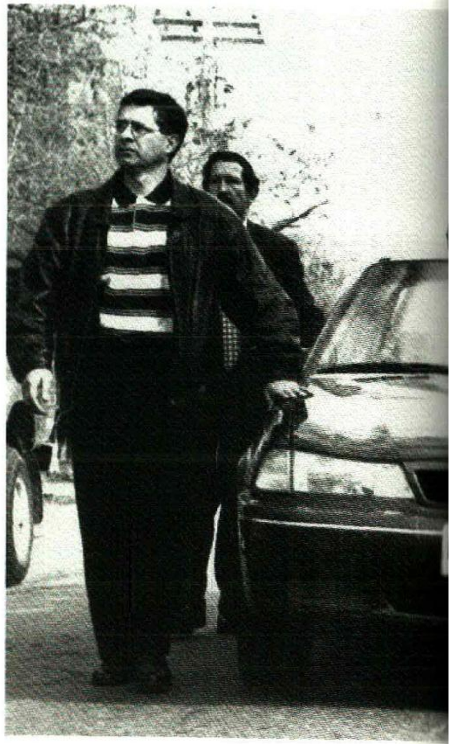


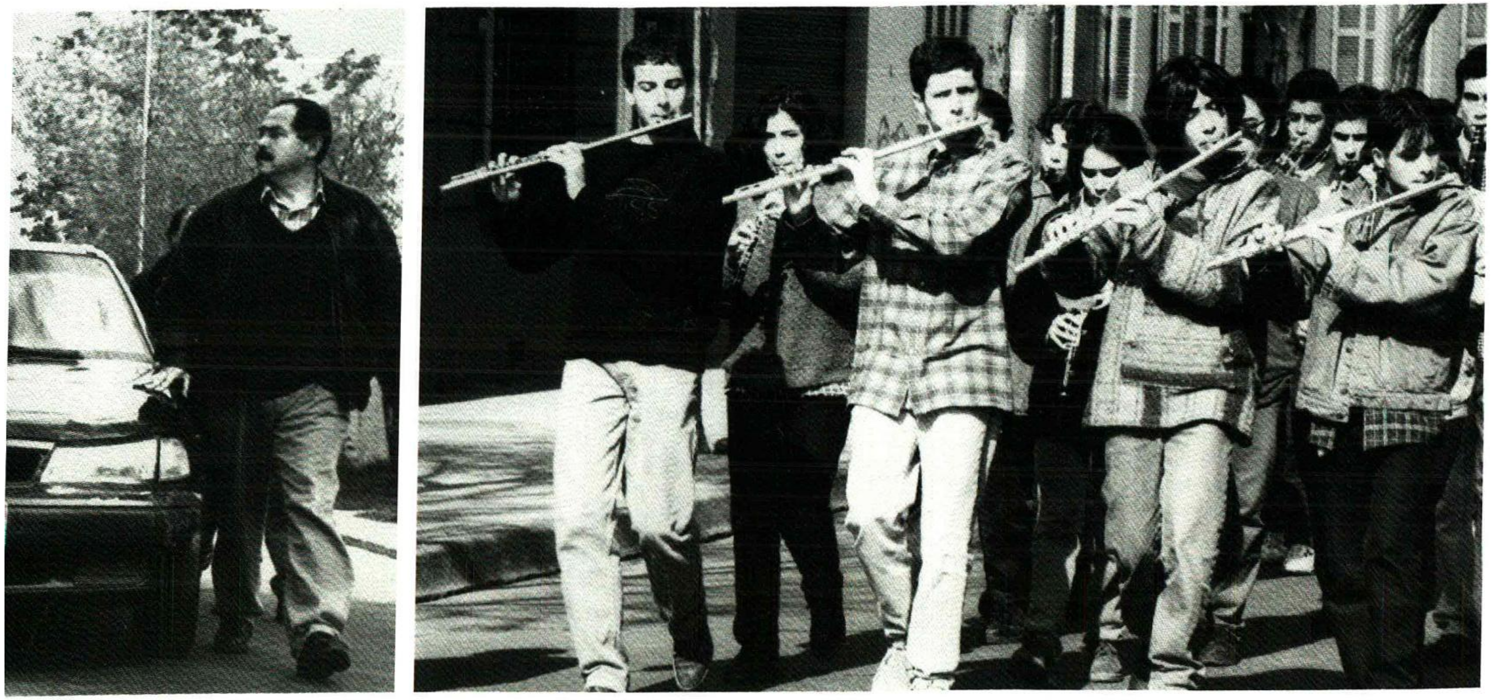
El juez Juan Guzmán (derecha) buscando pruebas
–huesos de los "desaparecidos"
durante el régimen de Pinochet– en el desierto
del norte de Chile
Le Cas Pinochet, 2000

Luisa Toledo, una de las víctimas
de la dictadura de Pinochet
Le Cas Pinochet, 2000

Entrevista
Patricio Guzmán







Chile, la memoria obstinada, 1997

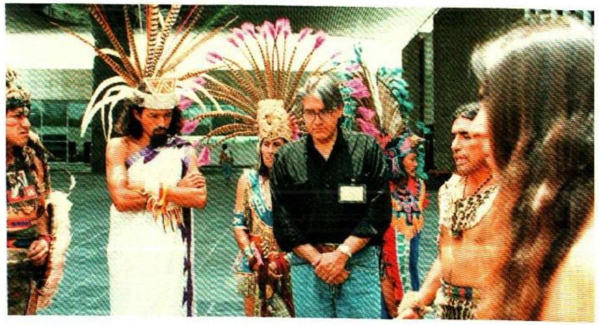
nen voluntad propia. Llega un punto en el que cobran vida y, antes de que te des cuenta, la película ya está hecha. Es probable que el secreto radique en ser muy libre, sincero, honesto y directo. Mis documentales son en buena medida declaraciones personales, por más que mi voz tal vez no se escuche directamente.

Utilizo los comentarios sólo con el fin de facilitar la comprensión, y éstos deben ser funcionales, directos y claros. Me gusta que el texto sea breve y sencillo. De hecho, preferiría prescindir de los comentarios, pero esto resulta imposible. No hay entrevistas en **La batalla de Chile**, y en **Le Cas Pinochet** y **La Cruz del Sur** –una historia de Latinoamérica desde una perspectiva religiosa y de la "Teología de la Liberación"– los entrevistados proporcionan comentarios naturales. Sin embargo, en **Chile, la memoria obstinada**, para cuyo rodaje regresé a Santiago con el propósito de reencontrarme con algunas de las personas que habían aparecido veinte años antes en **La batalla de Chile**, no hay ni lo uno ni lo otro, pues trata de mi vida. Para mí, hacer entrevistas es uno de los retos más complejos; sacar algo nuevo o emocional resulta muy complicado (me refiero aquí a las confesiones genuinas). Siempre me comprometo a ser fiel y honesto, a no manipular ni traicionar, y por norma general, la gente responde dándome libertad para utilizar sus palabras sin restricciones. Pero algo así exige un elevado grado de confianza, amistad e incluso afecto mutuos. Existe una línea invisible, más allá de la cual todo es posible. No existen reglas, estereotipos ni certezas. Evidentemente, no creo en la objetividad; se trata de un concepto inventado que no tiene nada que ver con la creatividad artística. Nada de lo que he hecho habría sido posible de no haberme motivado y apasionado. ¡Nunca he sido objetivo!

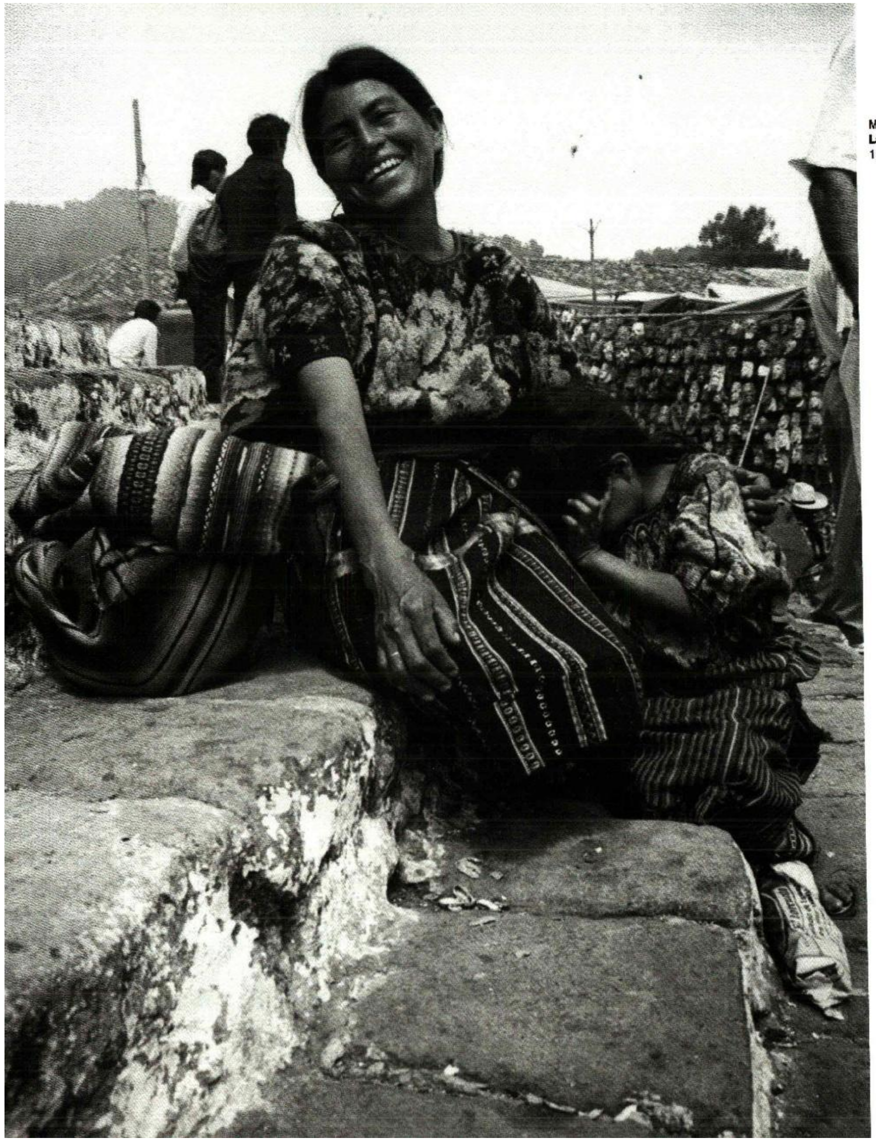
A menudo es posible hacer una misma película de varias maneras diferentes. Sin embargo, yo tiendo a dejarme llevar por la corriente de las emociones. Las personas poseen una energía a la que trato de ser receptivo. De este modo, hay menos peligro de perderse, lo que no impide que sea un método ciego de proceder. Yo debo sentir mi manera concienzudamente. En realidad, no hay nada definitivo. Poseo un metabolismo inseguro y desde la infancia he tenido la sensación de no saber con certeza si estoy obrando bien o mal. Personalmente me cuesta mantener el poder que me otorga mi oficio de documentalista, porque considero el poder como uno de los grandes peligros que acechan en la vida. Y tengo que reconocer mi incapacidad para hacer frente al poder. Tal vez aquí resida la esencia de mi obra como realizador de documentales. Jamás he tenido la seguridad de que acabaría lo que estaba haciendo. Todavía hoy, a los sesenta y un años, siento la misma ansiedad que cuando era un joven de veinticinco. Es muy probable que se trate de una condición siempre presente en los artistas. Así que mi consejo a cualquier joven documentalista en ciernes sería: "Hazlo, pero ten presente lo que significa ser un realizador de documentales. Es un trabajo muy duro, mal pagado, que en muchos casos no está reconocido y cuyos temas entrañan con frecuencia una gran complejidad. Al igual que en el jazz, el género documental exige cierta improvisación y determinado riesgo, en algunos casos incluso riesgo físico. Luego están los largos períodos de reclusión en la sala de montaje. Y la única manera de salir adelante pasa por considerar este trabajo como una auténtica vocación y proceder siempre con un máximo grado de profesionalidad".

LOGOS
PATRICIO
GUZMAN
LA BATAILLE DU CHILI
LE COUP D'ETAT

Patricio Guzmán junto a un cartel que anuncia la proyección de La batalla de Chile, 1973-1979



Patricio Guzmán en compañía de algunas de las personas que aparecen en La Cruz del Sur, 1989-1992

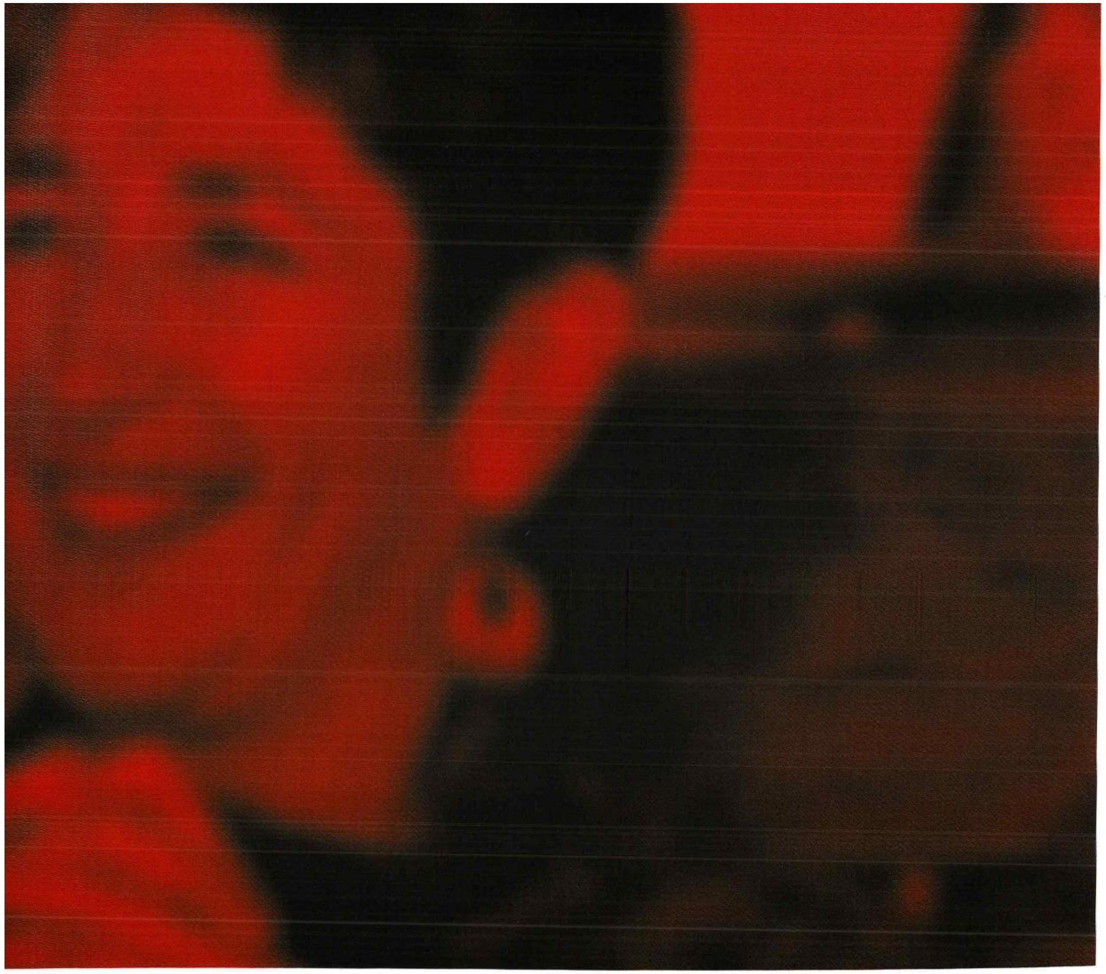


Madre e hija mayas
La Cruz del Sur,
1989-1992

Entrevista

Bonnie Sherr Klein

06



Bonnie Sherr Klein pertenece a esa clase de mujeres que se adentran en un mundo dominado por los hombres y lo ponen completamente patas arriba. Como ferviente defensora de los derechos de la mujer, Klein formó parte del núcleo principal del Studio D del National Film Board de Canadá, en el que mujeres cineastas hacían documentales sobre otras mujeres y sólo para mujeres. Alcanzó la notoriedad gracias a la extraordinaria investigación que realizó sobre el mundo de la pornografía en un documental que no ha perdido vigencia en los veinte años transcurridos desde su estreno. La motivación de Bonnie Sherr Klein y su compromiso con la causa de la mujer y de lo que ella denomina "la otra mitad" sigue manteniendo la misma fuerza desde su interés inicial por el tema.

Bonnie Sherr Klein

Vancouver, 23 y 24 de noviembre de 2002

Mis inquietudes sociales se deben en parte a mi educación judía, que me inculcó el concepto de *Tikkun Olam* (sanación del mundo), así como a mis primeras experiencias con cuáqueros profundamente comprometidos con la paz y la justicia social.

Nací en Filadelfia en 1941, asistí a escuelas públicas, a un instituto diurno judío y posteriormente a Barnard, una facultad de mujeres integrada en la Universidad de Columbia en Nueva York. Hice un curso interdisciplinario centrado en estudios estadounidenses. Pensé en estudiar Derecho, pero me dijeron que no era una carrera para mujeres, ¡y eso que se trataba de una prestigiosa universidad femenina en 1960! De hecho, estaba loca por el teatro e iba a ver representaciones todas las noches que podía. Decidí hacer un posgrado en teatro en Stanford, California. El departamento de cine se encontraba en el sótano del teatro, por lo que opté por estudiar cine como asignatura secundaria. El profesor, Henry Breitrose, sólo impartía clases sobre el documental. Yo nunca antes había visto un documental; los primeros que vimos procedían del National Film Board de Canadá (NFB) y estaban realizados por magníficos cineastas quebequeses.

Eran los inicios del movimiento por los derechos civiles y el movimiento antinuclear. Yo siempre había sido muy activa en lo referente a la política y los asuntos sociales, y al ver aquellos documentales me di cuenta de que se trataba de un género que me permitiría combinar mi pasión por el teatro y mi compromiso social. El documental posee un profundo valor social y educativo bajo un envoltorio muy atractivo. El NFB se convirtió en mi Meca particular y decidí especializarme en cine. El departamento tenía una buena estructura pero flaqueaba en lo tocante a la producción. Éramos una docena de estudiantes y se respiraba un ambiente de gran compañerismo. Mi película de tesis, **For All My Students** (*Para todos mis estudiantes*), trataba de la enseñanza a jóvenes negros en un instituto. Pasé un año tratando de reunir el dinero necesario y finalmente conseguí una subvención del Departamento de Educación estadounidense. El dinero llegó una semana antes del final de las clases. Nosotros los que estudiábamos cine, nunca habíamos trabajado con sonido sincronizado y tuvimos que alquilar una cámara Eclair, que llegó en un autobús desde Hollywood. La sacamos de la caja y, sin apenas tiempo para leer las instrucciones, empezamos a rodar. George Stoney, uno de los decanos del cine documental en Estados Unidos, acudió como profesor visitante y fue mi supervisor durante el proceso de montaje. Recuerdo que, tras echar un vistazo a los copiones, solía decirme: "Nunca podrás hacer una película con esto". Aquello se convirtió en nuestra broma particular. Durante su estancia en Stanford, George hizo algunas películas sobre salud mental y enfermedades del corazón. El caso es que finalmente logré montar mi película y George me contrató como jefa de producción, directora de reparto e ingeniera de sonido. Le resulté barata. Como conocía su material, me preguntó si estaría dispuesta a ir a Nueva York para ayudar a su montadora, propuesta a la que accedí. George tenía una montadora inglesa de carácter malhumorado y yo pensaba que sabía mucho más que ella: acababa de licenciarme en la escuela de cine y era de lo más impertinente. Pero George fue mi maestro, y lo sigue siendo.

Mientras trabajaba como *freelancer* en Nueva York, conocí a Michael, un objetor de conciencia de la guerra de Vietnam y mi futuro esposo. Ambos estábamos metidos en el movimiento contra la guerra. Me invitaron a mostrar mi película de tesis en el Grierson Seminar, y Michael se presentó allí con su aviso de reclutamiento. Aquel mismo día, yo había visto **The Mills of the Gods** (*Las aspas de los dioses*), un documental de Beryl Fox para el maravilloso programa de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) *This Week Has Seven Days* (*Esta semana tiene siete días*). Por entonces yo no sabía distinguir del todo bien a la CBC del NFB, ni a Toronto de Montreal, pero allí estaba aquella película, realizada por una mujer y que mostraba sin tapujos lo que estaba ocurriendo en Vietnam. La televisión estadounidense no ofrecía nada de lo que de verdad estaba ocurriendo en Vietnam, y aquella mujer se había subido a un helicóptero –el *Mills* (aspas) del título– y había conversado con jóvenes soldados que disparaban alegremente a guerrilleros del Vietcong. Era algo muy fuerte. Bueno, el caso es que cuando Michael me dijo que le había llegado el aviso de reclutamiento, yo le contesté: "En ese caso, tendrás que elegir entre ir a la cárcel o ir a Canadá. Si vas a la cárcel, será cosa tuya. En cambio si vas a Canadá, me casaré contigo e iremos juntos".

Corría el año 1967 y Canadá vivía una época de cambios excitantes. Michael consiguió una oferta de trabajo que nos permitió cruzar la frontera. Lo primero que hice fue

Bonnie Sherr Klein impartiendo
clase en Rochester,
Nueva York, 1972

CORDONNERIE
Boulais

ir al NFB y recorrer los pasillos llamando a la puerta de aquellas personas cuyo nombre recordaba haber visto en los títulos de crédito de las películas de Stanford. Acabé en la oficina de John Kemeny, quien me contrató para montar y dirigir en la serie *Challenge for Change* (*El reto del cambio*), un proyecto concebido para utilizar el cine como herramienta de cambio social a lo largo y ancho de Canadá; los políticos ponían programas en marcha y los cineastas filmaban las reacciones de diferentes comunidades y permitían a la gente decir la suya. Las películas se proyectaban en los departamentos gubernamentales que las habían encargado. Se trataba de un proyecto de lo más interesante. El programa había funcionado durante un tiempo en formato de 16 mm, algo un tanto engorroso, pues había que enviar todo el material de vuelta al laboratorio de Montreal, con los gastos que ello acarreaba, y además no había una respuesta inmediata de las personas que aparecían en las películas.

Estamos ya en 1968 con Michael trabajando como médico voluntario en una clínica gratuita de un barrio pobre de Montreal llamado St Jacques. Por aquel entonces, aún no existía Medicare y la clínica había sido creada por un comité de ciudadanos integrado mayoritariamente por personas a cargo del departamento de asistencia social. Nunca había visto a gente tan comprometida y con tanta astucia política. Gracias a Dorothy Hénaut, una guionista del NFB, conocí la nueva videocámara portátil de media pulgada de Sony. Así que pensamos en la posibilidad de hacer un proyecto videográfico que permitiera a la gente grabar su propio material sin intervención nuestra. Fue un experimento de veras interesante. George Stoney había regresado de Estados Unidos para dirigir el programa *Challenge for Change*. Receloso del vídeo, nos dijo: "Sólo podréis hacerlo si rodáis una película de 16 mm documentándolo". Así que tuve que dirigir una película al tiempo que Dorothy y yo trabajábamos con el comité de ciudadanos de St Jacques ayudándolos a utilizar el vídeo. Pese a ser una cineasta profesional, yo no sabía absolutamente nada acerca del vídeo, así que en cierto modo estábamos aprendiendo juntos. De hecho, al principio de **Opération Boule de Neige** (*Operación Bola de Nieve*), se ve al hijo de diez años de Dorothy enseñándonos a todos la correcta ubicación de cada clavija. Trabajar con el comité fue una experiencia fascinante. Grababan en las calles y en el exterior de hospitales y centros de asistencia social, ya que tenían prohibido rodar en su interior (los echaron de todos los lugares a los que entraron). Cuando organizaron una conferencia de prensa para la presentación del comité y la clínica, los periodistas se pusieron furiosos de que el comité de ciudadanos estuviera allí grabándolo todo. "¡Se supone que somos nosotros los que os tenemos que filmar a vosotros y no al revés!", decían. Todas las noches, visionábamos juntos el copión del día y editábamos entre todos una cinta de media hora. El título original francés era **Opération Boule de Neige**, y el proceso culminó con la "Operación Bola de Nieve", una campaña de una semana durante la cual proyectamos la película en diferentes iglesias del barrio de St Jacques y sus alrededores, a las que la gente acudía para verse a sí misma y a sus vecinos y para discutir sobre los temas que planteaba la película; debates que también eran filmados. Éste fue el principio de la televisión de acceso comunitario. **Opération Boule de Neige** documenta la totalidad del proceso y fue proyectada en numerosos rincones del mundo entero, algo en lo que desempeñó un papel fundamental George Stoney, quien pasó a promocionar el acceso comunitario a la televisión por cable en Estados Unidos.

También hice una película sobre la clínica de St Jacques titulada **Clinique des Citoyens** (*La clínica de los ciudadanos*) antes de regresar a Estados Unidos; Michael, entre tanto, había sido amnistiado por el ejército de Estados Unidos, lo que nos permitió viajar a Rochester, Nueva York, para que él pudiera trabajar en su posdoctorado. Pensaba que todo el mundo estaría encantado de contar con una realizadora de primera fila del NFB. Pero no tardé en comprobar que me habían incluido en una lista negra por una película que había hecho para *Challenge for Change* sobre la campaña emprendida por Saul Alinsky y la comunidad negra de Rochester contra la compañía Eastman Kodak. Mi siguiente paso fue fundar Portable Channel, un centro para la promoción del vídeo, y empezar a dar clases a los lugareños, especialmente a mujeres, sobre realización de películas de vídeo. Las películas eran rudimentarias en lo referente a la técnica, pero sorprendentemente conseguimos que se emitieran en un programa de la cadena local de televisión pública llamado *Homemade TV* (televisión casera). Nos quedamos en Rochester cinco años más, pero yo echaba mucho de menos el cine y Canadá, por lo que decidí regresar al NFB, emigrando voluntariamente en esta ocasión.

PÁGINA IZQUIERDA: Saint Jacques, Montreal

IZQUIERDA: Niños de Saint Jacques durante una proyección de **Opération Boule de Neige**

ARRIBA: Bonnie Sherr Klein en una sala de montaje del NFB en la década de 1970

Coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer, el NFB creó una unidad de cine de mujeres, conocida como Studio D y dirigida por Kathleen Shannon. Su misión era mostrar la perspectiva femenina del cine, inédita hasta la fecha. Yo había conocido a Kathleen en su faceta de montadora durante mi etapa como realizadora en la serie *Challenge for Change* y pronto se convirtió en mi segunda maestra. Era una persona absolutamente brillante y comprometida con su trabajo. Con presupuestos muy ajustados, logramos producir un considerable catálogo de películas relevantes. Era la única unidad de cine de mujeres de este género que existía en el mundo, un auténtico colectivo, y contaba con subvenciones gubernamentales. Studio D puso en marcha *Just a Minute* (*Sólo un minuto*), un proyecto que brindaría a treinta mujeres cineastas canadienses la oportunidad de hacer un film de un minuto de duración cada una. Fue la plataforma de lanzamiento para un montón de mujeres que más tarde se embarcarían en grandes carreras cinematográficas.

Hicimos películas sobre la historia de la mujer, sobre heroínas y artistas pioneras y sobre temas controvertidos como el aborto y la espiritualidad, todo enmarcado dentro del movimiento feminista. Nuestras películas se inspiraban en las mujeres canadienses y del resto del mundo al tiempo que servían a éstas de inspiración. A pesar de ello, Studio D siguió recibiendo un trato marginal y de escaso apoyo por parte del NFB. Por un lado, estábamos produciendo películas de relevancia y cada vez que el NFB se veía amenazado, eran nuestras películas, y el apoyo de nuestras circunscripciones, lo que finalmente acababa salvándole el pellejo. Por otro lado, muchos hombres, incluidos altos cargos directivos, no acababan de tomarse demasiado en serio nuestras películas. Muchas de nuestras películas consistían en "bustos parlantes" de "mujeres corrientes". Criticábamos el hecho de que los departamentos técnicos fueran exclusivamente masculinos, porque considerábamos que una película sobre el aborto o la "violencia de género" debía disponer de un equipo de rodaje femenino. No había operadoras de cámara ni técnicas de sonido. Todo aquello tenía que cambiar. Dábamos guerra y no éramos populares. A pesar de todo, *If You Love This Planet* (*Si amas este planeta*), dirigida por Terre Nash para Studio D, ganó un Óscar, y mi propia película **C'est Surtout pas de l'Amour** (*Todo menos amor*) fue una de las más ampliamente distribuidas en la historia del NFB.

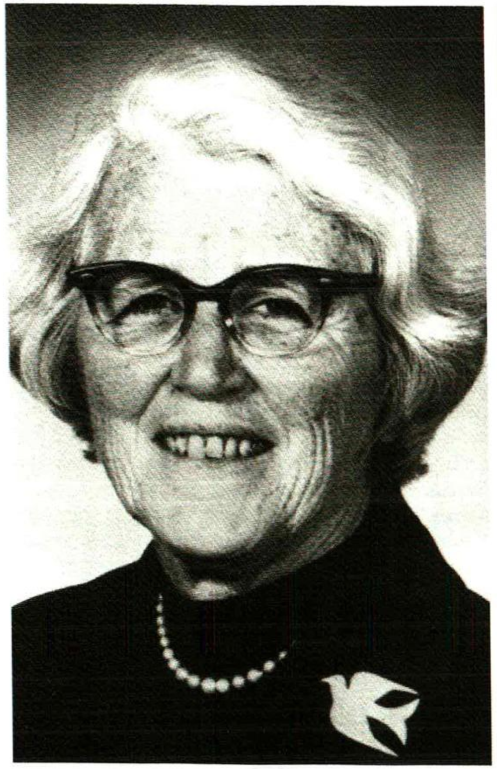
Con **C'est Surtout pas de l'Amour** no sabía en dónde me estaba metiendo. El año fiscal del NFB estaba tocando a su fin con superávit y de repente había dinero disponible para hacer una película que evitara tener que devolverlo al gobierno. Yo había estado en un quiosco con mi hija Naomi, que tenía unos nueve años por entonces, y la había visto rodeada por todas esas revistas de culos y tetas. Aquello me hizo pensar acerca de la influencia de esos medios en la gente y de lo que decían acerca de las actitudes de los hombres hacia las mujeres. ¿Por qué nunca antes había pensado en ello? Y, más importante todavía: ¿Qué pensaría Naomi sobre su cuerpo al tener ante sí aquellas imágenes? Allí había un documental, pero no tenía ni idea de adónde me conduciría la búsqueda. Al igual que la mayoría de las mujeres, sabía muy poco sobre la industria del sexo. Resultó que había cosas mucho peores de las que se veían en las portadas de aquellas revistas. Mi productora Dorothy Hénaut y yo empezamos nuestra investigación como si de dos Alicias en el país de las maravillas se tratara. Algunos neoyorquinos proporcionaron respuestas a nuestras inocentes preguntas, pero en Canadá nadie quiso hablar con nosotros, ni los pornógrafos ni las feministas. (La pornografía aún no era una cuestión feminista.) **C'est Surtout pas de l'Amour** era un documental descaradamente político y suscitó reacciones encontradas. El jefe de distribución del NFB nos dijo que el film no podría distribuirse debido a que el material era demasiado explícito (era extremadamente explícito pero no excitante). Los hombres y las mujeres respondieron de forma muy distinta ante el documental. Kathleen Shannon fue absolutamente clara al respecto: nuestras películas eran hechas por mujeres, para mujeres y acerca de mujeres. Si a los hombres les gustaban, perfecto, pero no eran nuestro público principal. La mayoría de las mujeres, incluida yo misma, nunca habíamos visto ni querido ver pornografía de verdad.

El formato de **C'est Surtout pas de l'Amour** se mueve adelante y atrás entre imágenes bastante explícitas; se inicia con anuncios de vallas publicitarias, prosigue con pornografía violenta y culmina con películas *snuff* protagonizadas por niños de verdad de países del Tercer Mundo. Todo esto se intercala con declaraciones de feministas, poemas de Margaret Atwood, literatura erótica de Kate Millett y todo tipo de material que muestra a mujeres abordando el tema. Para las mujeres resulta una fuente tanto de miedo como de poder. Pero los hombres se encuentran divididos: algunos se sienten raros y culpables, otros sienten que "no son así" y la mayoría se sienten sencillamente incómodos. Durante un tiempo, no dejé de preguntarme si habría sido posible hacer una declaración tan rotunda teniendo más en cuenta a aquellos hombres que se veían a sí mismos como cómplices de nosotras; todavía hoy soy incapaz de dar respuesta a esta pregunta. El film empezó como una tentativa de abordar el sexo desde un punto de vista feminista, pero enseguida nos dimos cuenta de que una película sobre el erotismo iba a estar necesariamente cooptada por el predominio de los clichés publicitarios y las imágenes pornográficas. Era como si la pornografía hubiese secuestrado el lenguaje de la sexualidad. Durante las proyecciones descubrimos que muchas mujeres eran obligadas a ver pornografía. Algunas mujeres se sintieron tan turbadas por nuestra película que al final de las proyecciones nos las encontrábamos en el lavabo tratando de recuperarse. Todavía me cruzo con mujeres que me comentan: "Esa película cambió mi vida". Era una prueba de fuego para sus relaciones. En mi caso, como realizadora del documental, tuve que resolver la cuestión de cuánta pornografía mostrar. De nuestras proyecciones de los montajes provisionales, pude extraer un equilibrio entre poca pornografía, para quienes no sabían de qué trataba verdaderamente el asunto, y demasiada pornografía, para quienes el impacto emocional era excesivamente fuerte. Fue un trabajo de montaje interesante.

Sentía la necesidad de contar con el testimonio de una mujer del mundo de la pornografía; y así descubrí a Linda Lee Tracy. En un primer momento se mostró reacia a colaborar, pero pronto surgió entre nosotras una fuerte relación. Ella estaba empezando su propia exploración feminista y había entrado en contacto con un grupo estadounidense llamado Mujeres Contra la Pornografía. Evidentemente, Linda Lee, que también había empezado a escribir poesía, no era una víctima, lo que me eximía de cualquier planteamiento voyeurista o condescendiente. Tenía muchísimas cosas que enseñarme y, como decía ella misma, nos hicimos hermanas. Acordamos desde el principio que ella tendría en todo momento derecho a decidir qué quería y qué no quería en la película, incluyendo el montaje. Al principio, la oficina del NFB en Estados Unidos dijo que el film no era distribuible. Posteriormente llegaron a un acuerdo con un distribuidor cinematográfico, el cual solicitó un montaje

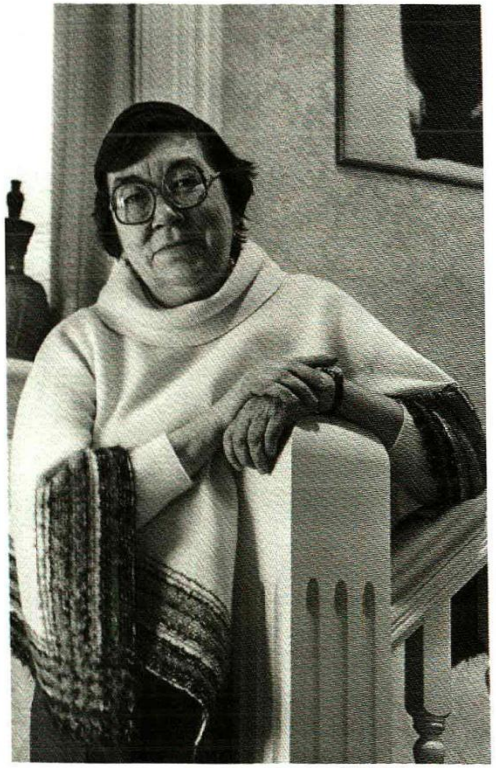
Linda Lee Tracy
C'est Surtout pas de l'Amour, 1981

Bonnie Sherr Klein



Muriel Duckworth
Speaking Our Peace, 1985

Marion Dewar
Speaking Our Peace, 1985



Margaret Lawrence
Speaking Our Peace, 1985

más largo, o sea, que incluyera más pornografía. Nos negamos. El montaje definitivo tuvo una duración poco frecuente, sesenta y nueve minutos, superior a los convencionales sesenta minutos televisivos. Este particular metraje fue fruto de mi desconfianza hacia el medio y de mi reticencia a que la gente viera aquellas imágenes fuera de contexto. Un par de años después, cuando las aguas ya habían vuelto a su cauce, autoricé su emisión, seguida de una mesa redonda, en un canal público de televisión.

Después de **C'est Surtout pas de l'Amour**, codirigí una película con Terre Nash titulada **Speaking Our Peace: A Film about Women, Peace and Power** (*Hablando de nuestra paz: una película sobre mujeres, paz y poder*). Nos encontrábamos en los momentos más críticos de la Guerra Fría y la amenaza nuclear. Me sentía francamente abrumada y tenía la sensación de que el mundo estaba al borde de la autodestrucción. Nunca resolvimos del todo la cuestión de cómo explicar la historia, dar con las metáforas correctas y estructurar el montaje. Se trataba de un gran tema y de unas mujeres extraordinarias, pero no fue una gran película. Entre tanto, mi hijo Seth se había implicado en el movimiento antibelicista a través de una organización llamada Estudiantes Contra el Exterminio Global. En 1986, tras obtener el título de bachiller, él y otros tres compañeros decidieron tomarse un año sabático para hablar de la paz en el máximo número de institutos posible. Pensé que se trataba de una idea genial. Siempre es magnífico ver a gente joven volcada en sus ideales y les dije que si llevaban adelante su proyecto, yo haría un documental sobre él. Reunieron el dinero, compraron una furgoneta de segunda mano y se lanzaron a la carretera. Creo que hablaron en unos trescientos cincuenta institutos de una punta a otra del país. El título, **Mile Zero** (*Milla Cero*), hace referencia a una señal que hay en el extremo occidental de la principal carretera transversal canadiense. En un primer momento, el proyecto no interesó al NFB, así que empecé a rodar tirando de Visa. Más tarde conseguí reunir dinero procedente de particulares y pude persuadir al NFB para que coprodujera el film. Había concluido el rodaje y empezado a visionar los copiones con la montadora Sidonie Kerr, cuando sufrí una embolia. Tenía cuarenta y seis años. Fue muy leve, pero dos semanas más tarde, sufrí una segunda y devastadora embolia que me dejó tetrapléjica. Estuve hospitalizada algo más de siete meses. Sidonie, que estaba increíblemente entregada al film, decidió sacarlo adelante. Ella e Irene Angelico, la coproductora, fueron trayendo a casa copias en vídeo de los cortes, en cuyo montaje trabajamos durante mis altas de fin de semana del centro de rehabilitación. Apenas si tenía un hilillo de voz y ni siquiera podía recordar el final de las frases que empezaba. Mi universo se había contraído y sentía como si hubiera perdido mi identidad. Pero la pasión y el optimismo de aquellos adolescentes que deseaban salvar nuestro frágil planeta se convirtieron en una metáfora de esperanza para mí. Descubrí que conservaba las habilidades profesionales para montar la película con la ayuda de mis colegas. Esta obra y su consiguiente estreno fueron la clave de mi recuperación.

POSDATA: Ya desde los momentos inmediatamente posteriores a mi embolia, mis amigos y colegas me venían diciendo: "Algún día harás una película sobre esto". Me sentía indignada ante aquella idea aparentemente tan voyeurista. Con el paso del tiempo, comprendí que la gente siente una curiosidad más que morbosa por las historias de supervivientes. Las personas buscan modelos de esperanza que les demuestren que es posible salir adelante de las situaciones más difíciles, las cuales tarde o temprano acaban llegando. Yo estaba viviendo una experiencia fascinante que la documentalista que llevo dentro necesitaba compartir con el público. Las secuelas de la embolia hacían que me sintiera abrumada ante la perspectiva de hacer una película, así que conté mi historia y compartí mi nuevo mundo como discapacitada en *Bonnie and Gladys* (*Bonnie y Gladys*) –Gladys es mi escúter motorizado–, una serie radiofónica para la CBC. Mi siguiente paso fue escribir *Slow Dance: A Story of Stroke, Love and Disability* (*Danza lenta: una historia de embolia, amor y discapacidad*). El libro ha sido comparado a un documental, pues en sus páginas se intercalan historiales médicos, diarios personales y transcripciones de entrevistas con parientes, amigos, cuidadores y otras personas discapacitadas.¡Y quince años después de la embolia no he renunciado a la posibilidad de colaborar en otra película documental…

Seth Slein
Mile Zero, 1988

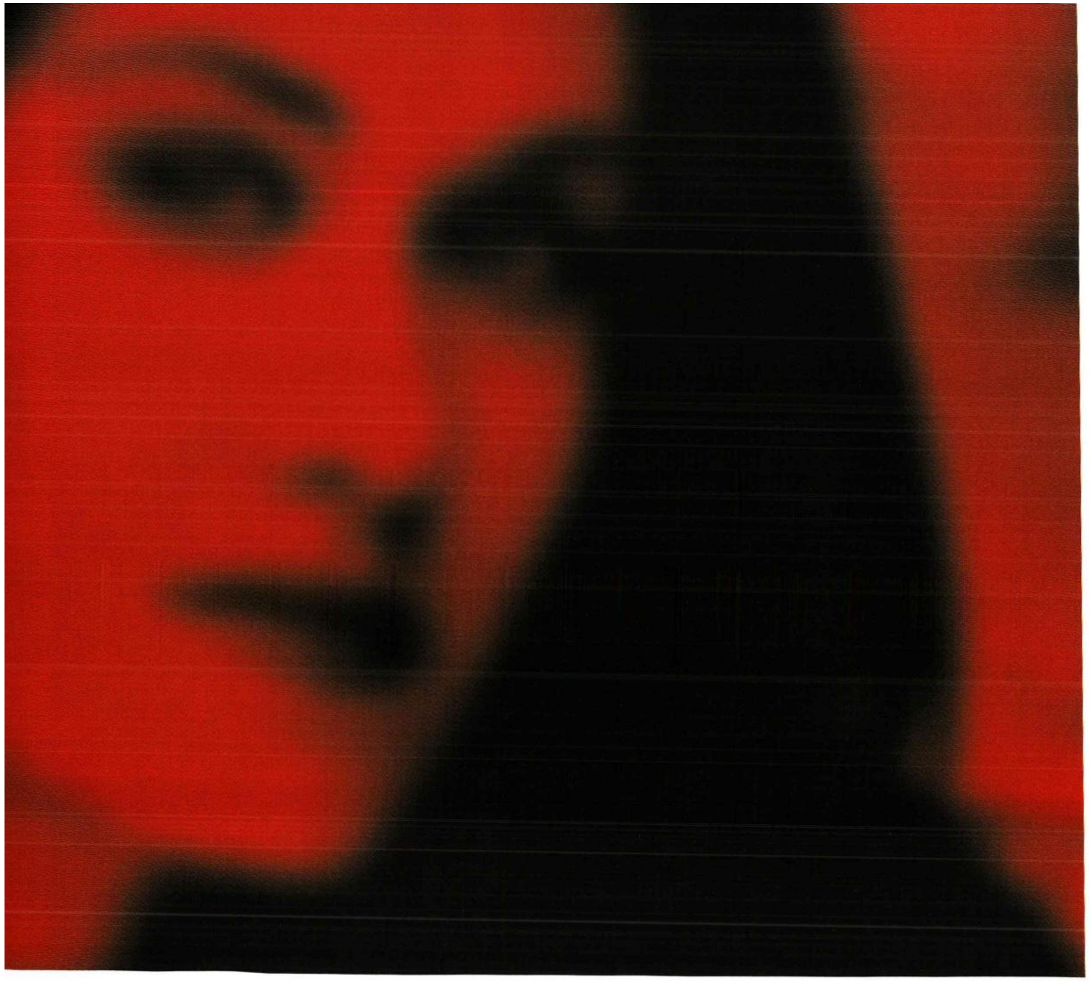
Mile Zero, 1988

Bonnie Sherr Klein (centro) durante
el rodaje de **Mile Zero**, 1988

Entrevista

Barbara Kopple

07



Pocos documentalistas cuentan con una nominación al Óscar, menos aún obtienen la preciada estatuilla y hasta la fecha sólo Barbara Kopple puede presumir de haber conseguido en dos ocasiones tal galardón. Su debut cinematográfico –**Harlan County, USA** (*Condado de Harlan, EE UU*)– le sirvió para ganar su primer Óscar en 1977. Catorce años después, Kopple recibía su segundo Óscar por **American Dream** (*El sueño americano*), un documental que también obtuvo el Gran Premio del Jurado, el Premio del Público y el Premio de los Cineastas en la edición de 1991 del Sundance. Aquel mismo año, **Harlan County, USA** era declarada Película Clásica Estadounidense por el Congreso de EE UU. Kopple también ha tenido el raro privilegio de filmar a Woody Allen en su documental **Wild Man Blues**.

Barbara Kopple

Nueva York, 4 de febrero de 2003

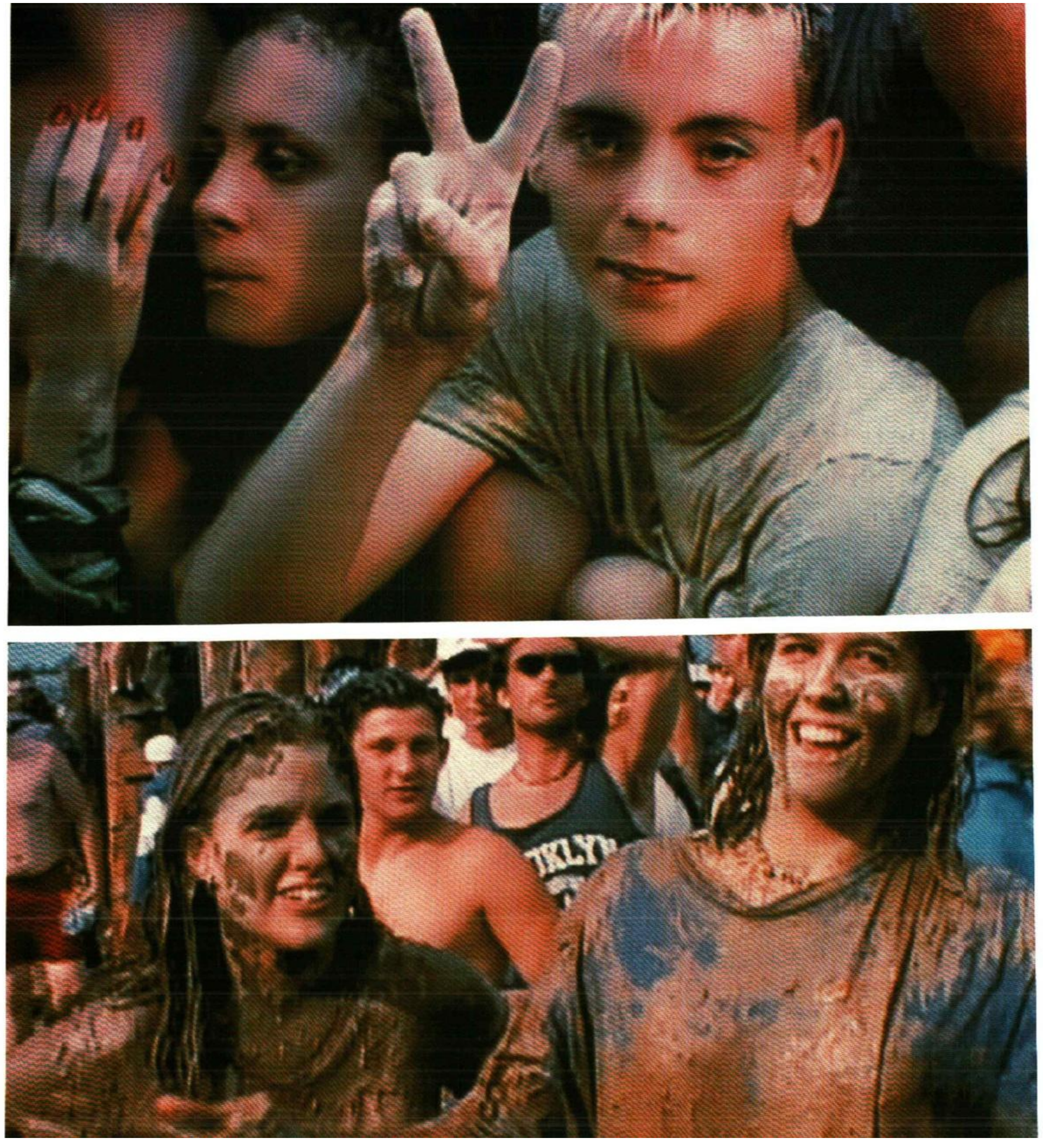
Mis padres lo hacían todo pensando en la familia; mientras yo crecía, me transmitieron la creencia de que no había nada que no pudiera hacer, lo cual creo que me enseñó a asumir riesgos. Nací en 1946 y me crié en Scarsdale, un suburbio neoyorquino de clase media alta. Mi padre trabajaba en el ramo del textil y mi madre se dedicaba a mantener familia y hogar unidos. Mis padres eran demócratas, muy liberales y nada religiosos; celebrábamos ciertas festividades, pero no distinguíamos la Navidad de la Pascua judía. Mi tío es el dramaturgo que escribió la obra de teatro que sirvió de inspiración a la película *Casablanca* y que se basaba en sus propias experiencias. Me gustaba mucho conversar con él y para mí fue un gran orgullo que fuera a ver una de mis primeras películas y que le encantara.

Estudié Psicología Clínica en North Eastern University, en Boston. Como parte de mi formación, tuve que hacer seis meses de prácticas en el hospital Medfield Bay, donde trabajé con pacientes a los que se había practicado una lobotomía. Tenía la sensación de que si escribía sobre ello, nadie lo leería jamás, así que en su lugar, decidí hacer una película de Super 8 y pensé: "Esto es extraordinario; es mágico". La filmación no resultó difícil puesto que por aquel entonces, todo el mundo parecía estar grabando cosas con cámaras. Era la época del movimiento pacifista, proliferaban los grupos de comunicación y siempre había alguien filmando algo. No monté la película, simplemente la proyecté tal y como la había rodado añadiendo sólo algunos comentarios. Sin embargo, nunca osaría volver a hacer algo así.

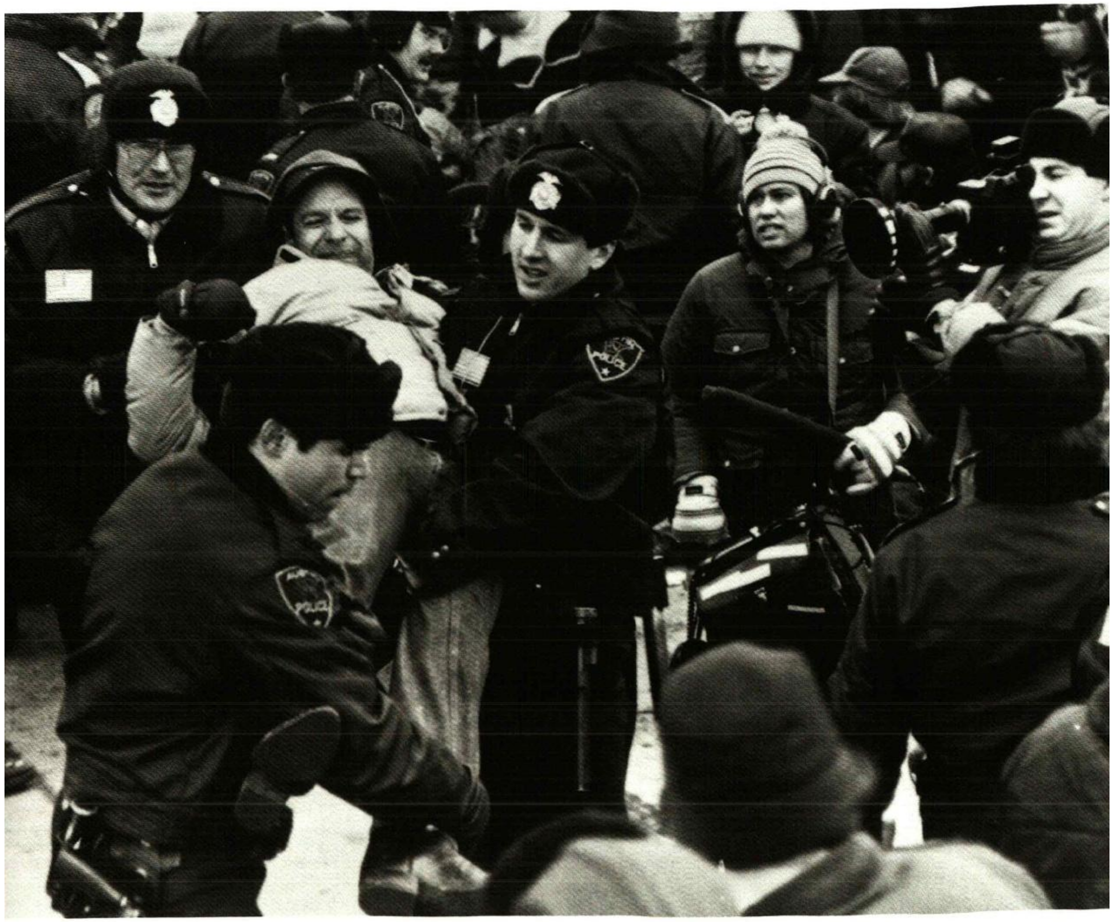
Lo que cuenta en la vida es la suerte y la oportunidad. En la clase de *cinéma verité* a la que asistía en Nueva York, había una mujer que trabajaba para los hermanos Maysles. Me dijo que necesitaban ayuda y no me lo pensé dos veces. Me contrataron y nunca más volví a poner los pies en aquella clase. Mi trabajo consistía en hacer lo que nadie más quería hacer y que a mí me encantaba. El ayudante de montaje me dejaba trabajo extra para hacer por las noches, pues yo deseaba con fervor aprender el oficio. En 1970 trabajé con los hermanos Maysles en *Gimme Shelter*, film durante cuyo rodaje me dediqué a correr tras Albert y David cargada con bobinas de película virgen. Trataban a todo el mundo como si fuera de la familia, lo que me llevó a colaborar con mayor entusiasmo si cabe. Por entonces, sólo trabajaban mujeres allí. Poco después, conseguí un empleo como ayudante de montaje a las órdenes de Larry Moyer. Larry fue un maestro fantástico y recuerdo que me decía cosas como: "Me voy a almorzar, así que quiero ver esta escena montada cuando vuelva de aquí a una hora". De manera que empecé a comprender cómo contar una historia gracias a él.

Los documentales no tratan sólo del lado más crudo o visceral de la vida, sino también de la belleza y la alegría de las personas. Disfruté de una experiencia maravillosa trabajando en **Winter Soldier** (*Soldado de invierno*), cuya producción financiaron Jane Fonda y Donald Sutherland. Teníamos el dinero justo para el material de rodaje y cuando nos faltaba algo suplicábamos sin cesar hasta que alguien nos lo prestaba. Ningún miembro del equipo cobró. Filmamos el testimonio de numerosos veteranos de la guerra de Vietnam. Yo trabajé en el sonido y en el montaje. Fue algo estupendo para mí, ya que pude conocer de cerca a aquellos jóvenes apuestos e inocentes a los que su experiencia en la guerra les había ocasionado tantos sufrimientos. Durante el montaje, todos los del equipo nos instalamos en una casa que nos habían prestado y a la que de vez en cuando acudían ex combatientes a pasar unos días. En ocasiones se despertaban por la mañana pensando que todavía llevaban sus armas consigo. Convivir con ellos y estar a su lado mientras observaban las imágenes que estábamos montando fue una auténtica experiencia de aprendizaje. Yo era bastante joven, tenía menos de veinticinco años, y me sentía tremendamente motivada ante la oportunidad de conocer a personas que se abrían y mostraban su interior de un modo tan increíble por el simple hecho de estar frente a una cámara. Algunas de sus historias eran tristes, otras extraordinarias. Nada me motiva tanto como explorar la verdadera esencia de una historia, sumergirme en el alma de la gente y observar quiénes son y cómo cambian con el paso del tiempo. Cuando una persona me da permiso para adentrarme en su vida, lo que trato de hacer como cineasta es conseguir que se olvide de que estoy allí y esforzarme al máximo por dejarle seguir viviendo su vida normalmente.

Un buen ejemplo en ese sentido fue **Wild Man Blues**, el documental sobre la gira europea del grupo de jazz de Woody Allen. Lo que lo hizo diferente para él fue apartarle de las cosas que conocía, ya que las situaciones nuevas tienden a intimidar a Woody. Así que le coloqué un micrófono inalámbrico y lo dejé a su aire. A veces


OKLYN

American Dream, 1990

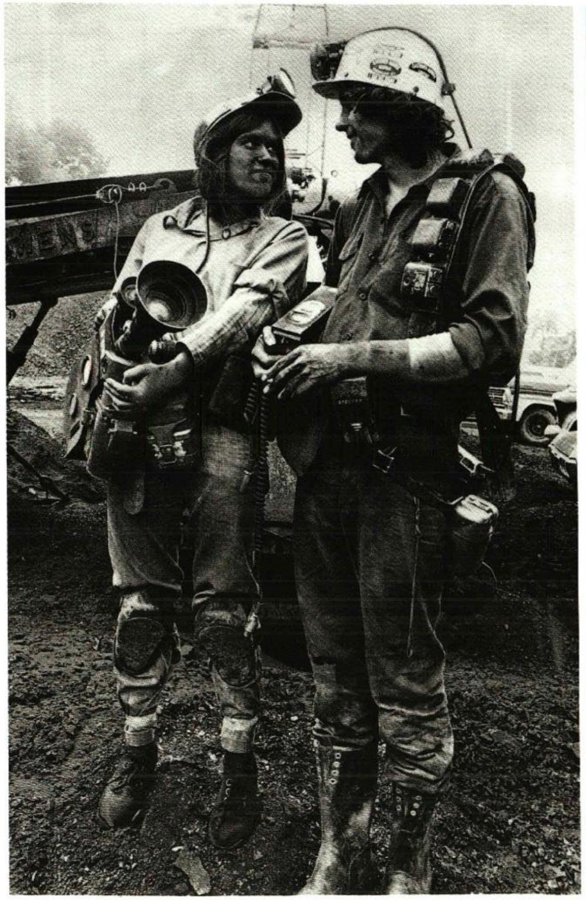


Barbara Kopple (segunda por la derecha) ejerciendo de microfonista
American Dream, 1990

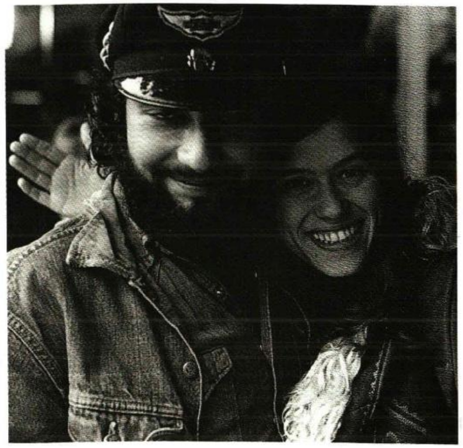
Barbara Kopple y el director
de fotografía Hart Perry
Harlan County, USA, 1976

ARRIBA: Funeral de un minero
Harlan County, USA, 1976

ABAJO: Barbara Kopple junto
a un minero en huelga
Harlan County, USA, 1976



Barbara Kopple y el director
de fotografía Hart Perry
Harlan County, USA, 1976



Arriba: Funeral de un minero
Harlan County, USA, 1976

Abajo: Barbara Kopple junto
a un minero en huelga
Harlan County, USA, 1976

actuaba un poco para la cámara, pero por norma general estábamos tan alejados de él, que se olvidaba de que estábamos filmando. Y Woody no se echó para atrás en ningún momento. De hecho, una vez concluida la gira, ardía en deseos de ver la película. Me llamaba por teléfono una y otra vez y me preguntaba: "¿Puedo ver algo ya?". Y yo le contestaba: "No, Woody, ya sabes que todavía estoy con un montaje de cuatro o cinco horas". Finalmente llegó el día en que llamó de nuevo y yo le pude contestar: "De acuerdo, ya he bajado hasta las tres horas. Si quieres puedes pasarte a echarle un vistazo". Él y su esposa Sunni se sintieron fascinados por lo que vieron. Creo que para él fue como si aquella relación estuviera ocurriendo y aquellas dos personas estuvieran saliendo de la pantalla y haciéndose reales de un modo interesante. Durante la proyección, los dos estaban cogidos de la mano y soltaban alguna risita de vez en cuando. Nada más acabar, todo lo que dijo fue: "¿Y cómo vas a hacer un montaje más breve?". "Bueno, eso ya es asunto mío", le respondí. "Tienes razón", dijo. Y a continuación se marcharon.

Harlan County, USA fue un film duro de hacer. Y también el que más significó para mí. Viví con mineros y llegué a comprender en qué consistían la vida y la muerte. De noche teníamos que llevar armas de fuego porque una panda de desalmados se dedicaba a disparar a las casas de la gente. Hice algunos amigos extraordinarios allí. Nunca había conocido a gente que viviera y muriera por sus armas. La primera mañana de rodaje se produjo un tiroteo y hubo que llevar a un herido al hospital. Al día siguiente, aquel tipo iba conduciendo su coche con una pegatina en la que podía leerse: "EL CALIBRE 38 NO VALE UNA MIERDA". Nada que ver con Scarsdale, donde nadie tenía armas; era un estilo de vida completamente distinto. En Harlan County tenías que dejar siempre claro que llevabas un arma contigo. Aquella gente trabajaba en una de las industrias más peligrosas del país, un sector en el que un hombre o una mujer mueren prácticamente a diario por un desprendimiento de rocas o por la inhalación de polvillo de carbón. Aquella gente luchaba por el derecho a formar sindicatos para mejorar sus condiciones de seguridad y obtener un sueldo decente. Y los industriales del carbón ponían todo su empeño en reprimir su lucha. Pero la película era un gran lienzo en el que cabían muchas otras cosas: cuál era la historia de los mineros, en qué consiste la antracosis o cómo era la vida de las viudas de los trabajadores que habían muerto en la explosión de la mina de Farmington. Pero también era un relato personal de la gente de Harlan County. Sentía auténtica pasión por aquellos mineros, si bien también traté de dar la máxima cabida posible a los industriales propietarios de las explotaciones mineras. Pero, sin duda, el film estaba completamente del lado de los mineros porque era con ellos con quienes pasaba el tiempo, eran ellos los que se jugaban la vida todos los días y los que estaban dispuestos a renunciar a cualquier cosa para luchar por aquello en lo que creían.

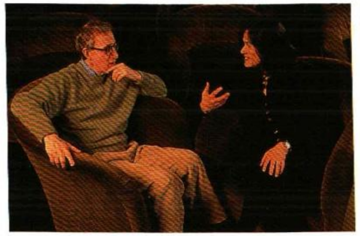
Harlan County, USA se estrenó en el Festival de Cine de Nueva York. Había invitado a los mineros y a sus esposas a la proyección y tenía cierto miedo de que pensaran que los estaba utilizando. ¿Y si no les gustaba el documental? Allí estaba yo frente a mil quinientas personas, sin ninguna garantía de que les fuera a gustar. Pero al final se abrió un debate interesante y lo acabamos pasando muy bien. Hazel Dickens, hija de un minero y autora de la banda sonora, empezó a tocar el tema principal. Habíamos repartido mil partituras entre el público, que respondió poniéndose a cantar. Fue maravilloso. Luego, cuando Lois Scott, el cual aparece en la película, se puso a hablar de la campaña de recaudación de fondos emprendida por la Asociación contra la Antracosis, de la cual acababa de ser nombrada tesorera, empezó a caer una lluvia de billetes de cinco y diez dólares sobre el escenario. Yo estaba de pie en un rincón riéndome sin parar y me imagino que a Lois se le olvidó que llevaba puesto un micrófono porque dijo: "Barbara, deja de reírte y empieza a recoger estos billetes y a metértelos en el sujetador". Y todo esto delante del público que abarrotaba el Lincoln Center.

Después de **Harlan County** rodé **American Dream** en Austin, Minnesota. Era un film que trataba de la crisis económica del Medio Oeste de Estados Unidos. Había estado estrujándome el cerebro tratando de dar con un modo de hablar de la difícil situación que estaba atravesando la gente en aquella época. Ronald Reagan era el presidente y su política económica estaba llevando a miles de personas de todo el país a perder su puesto de trabajo. Me mudé a casa de una mujer de Chicago que estaba entregada a la creación de instituciones para la formación de trabajadores parados que necesitaban dar un giro a sus vidas. Ella se enteró del inminente cierre de una fábrica en Worthington, Minnesota, y las circunstancias parecían tan intrigantes que pensé en viajar hasta allí para ver qué ocurría. Pero entonces, en las noticias de la radio, pude oír a una multitud que gritaba: "No vamos a aguantar más, ya hemos tenido bastante". Estaban en Austin y allí fui a rodar **American Dream**. Fue una película dura y difícil que me llevó dos años completar. Ninguna de estas películas dispuso de subvenciones estatales, por lo que no tuve más remedio que solicitar dinero a fundaciones privadas. Siempre estaba batallando por conseguir un rollo de película virgen o un operador de cámara. Era casi como si me estuvieran haciendo un favor político por trabajar conmigo. La estructura global de la película entrañaba una gran complejidad ya que incluía las luchas internas entre el sindicato nacional y el sindicato local. En **American Dream**, al igual que en muchos otros de mis documentales, me encargué de la producción, la realización y el sonido. Trabajar así te obliga a escindirte en dos. Tienes que resolver de dónde saldrá la siguiente pequeña partida de dinero, reunir el equipo de rodaje, asegurarte de que todos tus colaboradores tienen lo que necesitan y sacar el film adelante. Por suerte, tenía mucha energía y nada iba a impedirme hacer aquella película. Recuerdo una llamada en concreto de nuestra oficina de producción. Había pasado toda la mañana con los piquetes y mi cuerpo temblaba literalmente de frío. Al otro lado del teléfono alguien dijo: "No queda dinero en el banco". Una de las personas que trabajaba conmigo puso cien dólares de su bolsillo para salir del paso. Durante los seis meses previos, habíamos escrito varias cartas a Bruce Springsteen pidiéndole ayuda, ya que por aquel entonces estaba muy comprometido con la lucha de los trabajadores. Yo iba de un lado a otro de la oficina del sindicato y en el teléfono no dejaban de preguntarme qué iba a hacer al respecto y yo no tenía la menor idea de cómo íbamos a apañárnoslas sin dinero. Entonces, volvieron a llamar más tarde aquel mismo día para decirme que acababan de recibir un cheque de veinticinco mil dólares firmado por Bruce Springsteen. Me sentí tan feliz que rompí a llorar.

Hart Perry, el director de fotografía de **Harlan County, USA**, se convirtió en el amor de mi vida y en el padre de mi hijo. Fue maravilloso poder trabajar con alguien al que amaba tanto y con el que me entendía a la perfección. Hart dejó su trabajo de profesor para ir a trabajar conmigo en Kentucky primero y en **American Dream** después. La historia y la gente con la que trabajo son lo que mantiene mis pilas cargadas durante los rodajes. Contar una historia que a nadie más le importa me da energía, y lograr algo verdaderamente maravilloso –un momento, una escena, ver a gente cambiar o conectar entre sí o hacer algo que exige coraje– me da fuerza como cineasta, porque siento que les estoy haciendo justicia. Creo que en todas mis películas hago que la gente me ponga a prueba. Así, por ejemplo, en **Harlan County, USA**, habíamos prometido a los piquetes que estaríamos con ellos una mañana en concreto. Para llegar allí tuvimos que conducir por una sinuosa carretera de montaña que no tenía barreras de protección y nuestro coche se salió de la calzada y acabó en el fondo de un barranco. Afortunadamente, ninguno de los tres que íbamos resultó herido, así que sacamos el material de rodaje y anduvimos los tres kilómetros que nos separaban de los piquetes. La gente se dio cuenta de que nos importaba su situación, de que estábamos comprometidos con su causa. Creo que los participantes de un documental quieren saber ante quién se abren, por lo que tiene que haber confianza mutua.

Fallen Champ (*La caída de un campeón*) fue mi sexto film. Diane Sokolow, que trabajaba para Columbia Tristar, les sugirió que nunca nadie antes había hecho un documental cinematográfico sobre boxeo, propuso a Mike Tyson como personaje central y me recomendó a mí como directora. **Fallen Champ** fue uno de los primeros documentales emitidos por la NBC como si de una especie de "la película de la semana" se tratara. Aquello me gustó, pues considero que un documental puede ser tan entretenido como una película de ficción. Los recursos narrativos de ambos géneros pueden llegar a ser muy parecidos. Antes de empezar, yo desconocía por completo el mundo del boxeo. Si hubiera sido un hombre, tal vez habría tenido que demostrar algo a las personas que entrevistaba, pero como mujer podía plantear cualquier pregunta que se me antojase. Mike Tyson estaba a la sazón en prisión por haber violado a Desirée Washington y había quienes consideraban inoportuno hacer un documental sobre él. Pero a mí me fascinaba la posibilidad de ahondar en aquel hombre para tratar de entender lo que le había ocurrido. Tyson tuvo una infancia difícil. Su padrastro pegaba a su madre y él intentaba en cierto modo interponerse entre ambos. Asimismo, su voz aguda era motivo de burla entre los niños de su barrio. Un día, alguien le partió el cuello a una de las palomas que tenía en la azotea como diversión. Tyson le golpeó y fue entonces cuando se dio cuenta de su fuerza. Pasó por varios centros de rehabilitación de menores y en uno de ellos empezó a interesarse por el boxeo. Más tarde, se le asignó un entrenador llamado Teddy Atlas, el cual tenía una pariente joven a la que Tyson trató de seducir. Teddy encañonó a Tyson con una pistola y lo amenazó con matarlo si volvía a intentar algo parecido. Atlas fue despedido y reemplazado por un nuevo entrenador, y creo que a partir de ese momento Tyson comprendió que si iba a ser campeón mundial de los pesos pesados, tenía carta blanca para hacer lo que se le antojara. Y a medida que fue progresando, aquella idea se fue confirmando: podía disponer de chicas, montones de dinero, coches y casas de lujo… Así que creo que cuando Desirée Washington dijo "no", él no acabó de creer que una respuesta así pudiera aplicarse a él. Siempre hay una historia por debajo de todo y no dejamos de estereotipar a la gente. Si logro abrirme paso a través de estos estereotipos, me siento increíblemente satisfecha. Como documentalista resulta muy difícil ser objetivo, pero no es tan difícil ser justo. Las personas son tremendamente fascinantes y si simplemente les permites relajarse y abrirse, obtendrás de ellas infinidad de elementos diferentes acerca de quiénes son y qué esconden en su interior. Hay que observar tan concienzudamente y a fondo como sea posible para poder contar una historia.

Hice **Defending our Daughters** (*Defendiendo a nuestras hijas*) para Lifetime, un canal de televisión para mujeres. El documental recogía las experiencias de mujeres que estaban atravesando situaciones terribles y asumiendo grandes riesgos por negarse a mantener la boca cerrada. Fuimos a Sarajevo y filmamos a una septuagenaria que nos explicó cómo la habían violado unos jóvenes a los que conocía desde niños y a los que solía regalar ciruelas. Y se culpaba de eso. En cierto modo, había logrado superar parte del trauma admitiendo que las violaciones se cometían para humillar a las mujeres musulmanas de Sarajevo. Fue una experiencia extraordinaria para mí. Uno de los soldados con los que hablamos nos confesó que le habían dicho que tenía que vio-


Woody Allen y Barbara Kopple
Wild Man Blues, 1997

Woody Allen y su esposa Sunni
Wild Man Blues, 1997

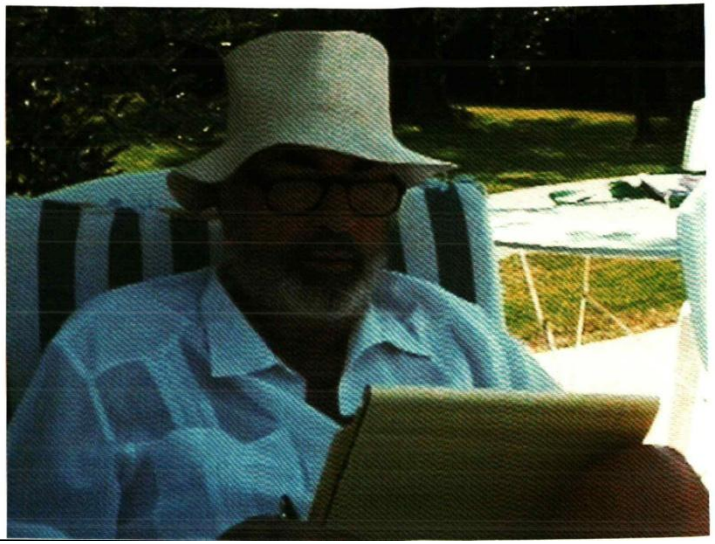
Wild Man Blues, 1997

Wild Man Blues, 1997

lar al menos a una mujer al día. Pero el documental no sólo trataba de la violación. Filmamos una historia diferente en cada país, entre los que se incluían Pakistán y Egipto. Incluso se creó un grupo de ayuda para muchas de estas mujeres que se habían unido para compartir sus experiencias, por lo que no se quedaron solas con el horror que habían vivido.

Cuando empecé **Harlan County, USA**, visité un lugar de Virginia Occidental llamado Cabin Creek. Decidí dar este nombre a mi productora para asegurarme de que nunca olvidaría la experiencia de haber estado en aquellas minas de carbón y haber conocido a aquellas personas. Ahora mismo estamos trabajando en una serie titulada **Women on the Front** (*Mujeres en el frente*), que centra la mirada en jóvenes fotógrafas y periodistas que trabajan en zonas en crisis. Cuando llegan son totalmente inocentes, por lo que trata sobre los cambios que experimentan y lo que ven. Luego están las veteranas del oficio, las experiencias que han vivido y su afán por recobrar una vida normal. Una fotógrafa –una veinteañera rusa que llegó a Estados Unidos en 1981– había viajado a Israel como corresponsal de Associated Press. En su primer día de trabajo, recibió un disparo de bala y estuvo a punto de morir. Actualmente ya se ha recuperado y continúa viajando por el mundo con su cámara fotográfica. Su intención es regresar a Israel y encontrar al palestino que le disparó para hacerle saber que se encuentra bien y que ella trabaja para que todo el mundo pueda contar su propia historia. Todavía no hemos reunido el dinero, pero ya hemos empezado a rodar algunos planos.

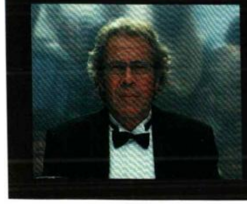
Una de las lecciones que he aprendido es que si deseas hacer documentales no debes dejar que te persuadan de esperar hasta disponer del dinero suficiente o tener miedo a iniciar un rodaje porque careces de experiencia previa. Creo que si te importa de verdad lo que haces, la gente te ayudará, trabajará contigo y todo acabará llegando a buen puerto. Para mí, la lección más importante consiste en no dejarse amedrentar por las dudas ni por lo que se supone que es la manera tradicional o correcta de hacer las cosas. Simplemente hay que lanzarse, y si lo haces, una vida y un mundo nuevos se abrirán ante ti.



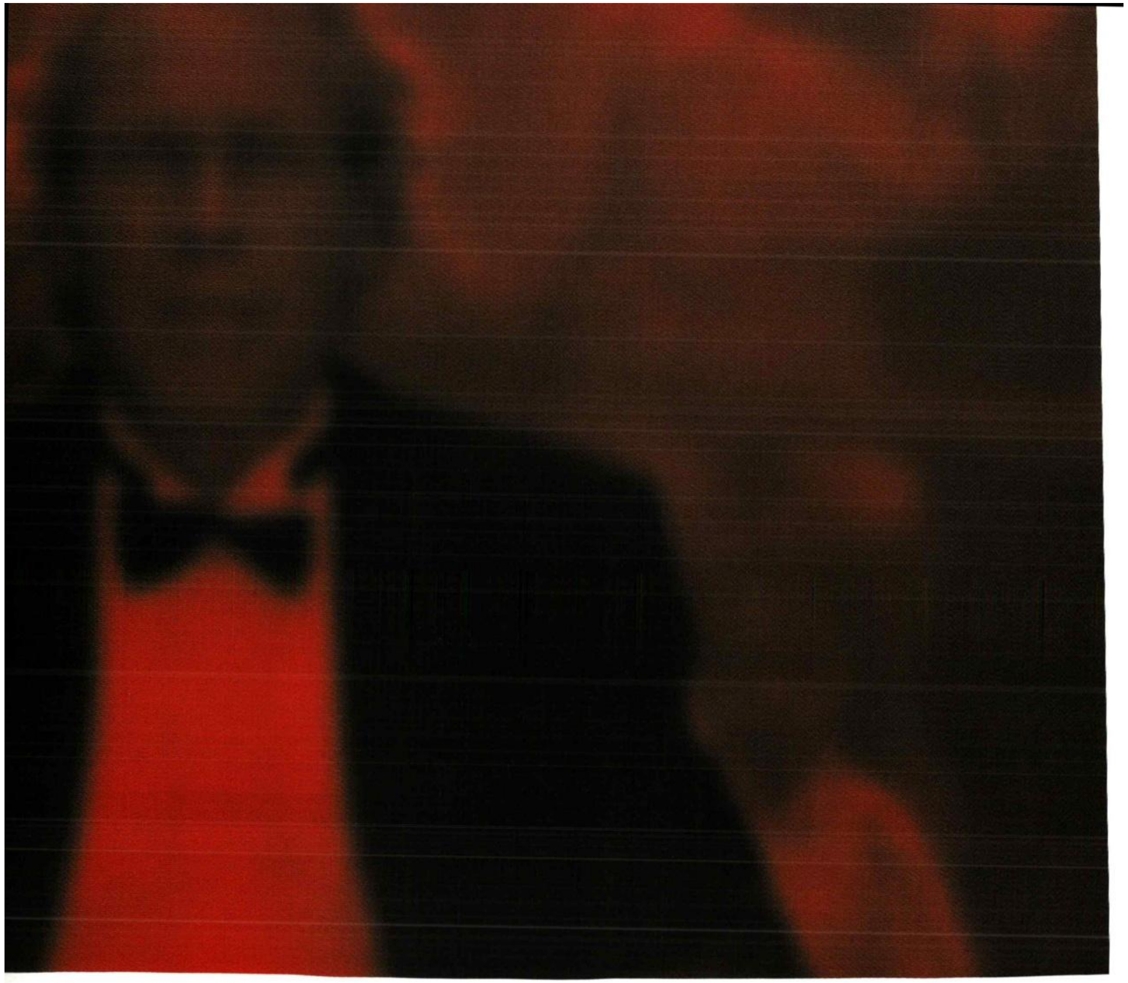
Conversations with Gregory Peck
(*Conversaciones con Gregory Peck*), 2000

Entrevista

Jørgen Leth



08



Poeta sobre el papel y la pantalla, profesor, periodista de jazz, observador perspicaz del género humano, Jørgen Leth inició su prolífica carrera con una serie de documentales experimentales en el Copenhague de los sesenta. Hoy imparte clases en la misma escuela de cine que rechazó su solicitud de ingreso y disfruta del respeto de sus colegas y de la admiración de sus estudiantes. Sus intereses son amplios y variados, y van desde el ping-pong chino hasta las carreras ciclistas pasando por el comportamiento humano en su vida cotidiana y los estudios idiosincrásicos de Estados Unidos y China. Tan conocido es en su Dinamarca natal por su labor como comentarista televisivo del Tour de Francia como en Haití, su país de adopción, por sus reflexiones acerca de su gente, su política y su vudú.

Jørgen Leth

Copenhague, 4 de septiembre de 2002

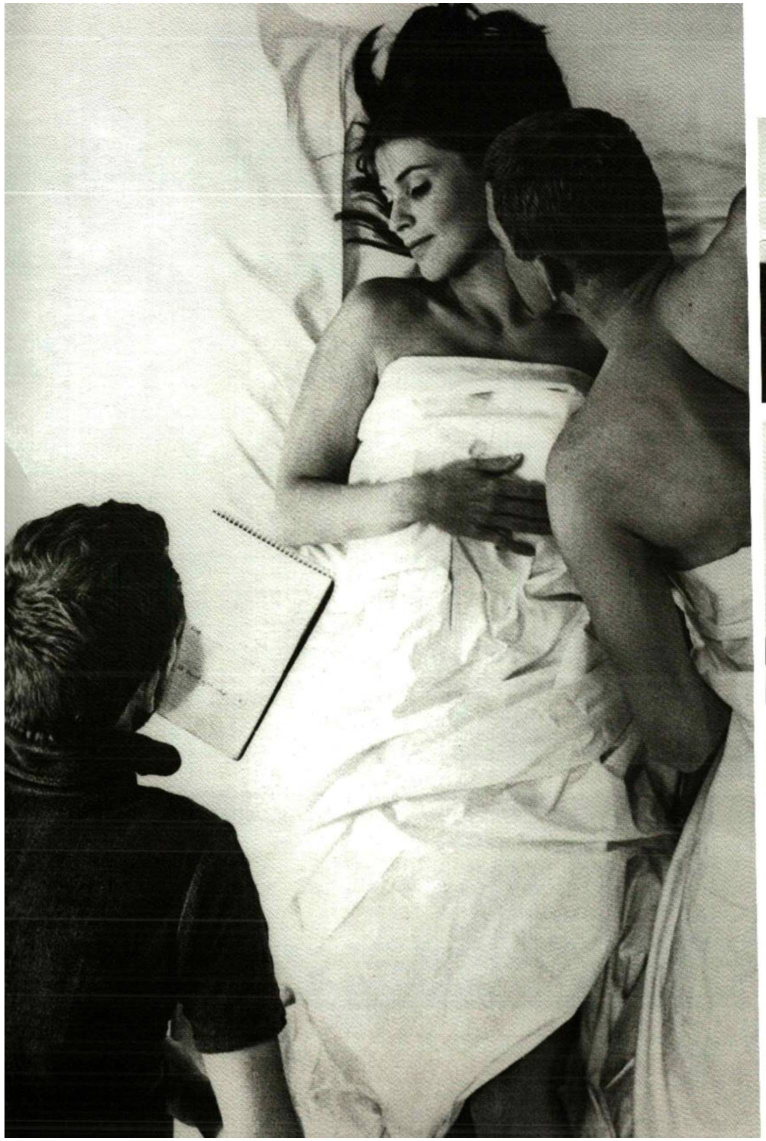
El mío era un hogar humilde. Mi padre trabajaba para los ferrocarriles daneses como jefe de estación en Århus, mi ciudad natal. Era un hombre modesto, tranquilo, culto y también bastante valiente. Durante la Segunda Guerra Mundial, ser ferroviario entrañaba ciertos riesgos, lo que no le impidió colaborar activamente con la resistencia. Más tarde, militó en el movimiento antibelicista. Era un gran lector al que le gustaban especialmente la prensa y los libros de historia. Siempre me animó a viajar y apreciaba mi extraña poesía surrealista. Mi madre no trabajaba. Ya de niño empecé a escribir para el periódico de la escuela y a sentir deseos de viajar. Así que, antes siquiera de abandonar el instituto, viajé en autoestop a Italia, España y Marruecos. Recuerdo las palabras de mi padre: "No olvides utilizar los ojos, hijo". Llegué a un acuerdo con un periódico local de Århus para enviarles crónicas a lo largo del viaje, durante el cual hice muy buen uso del consejo de mi padre. Sin embargo, sólo mucho después comprendí el verdadero significado de aquellas palabras, y desde entonces siempre he tenido los ojos bien abiertos. Mis padres jamás habían viajado: viajar era algo demasiado osado a finales de los cincuenta, al menos para los de su clase social. Así que en cierto modo viajé por ellos y les envié postales todos los días.

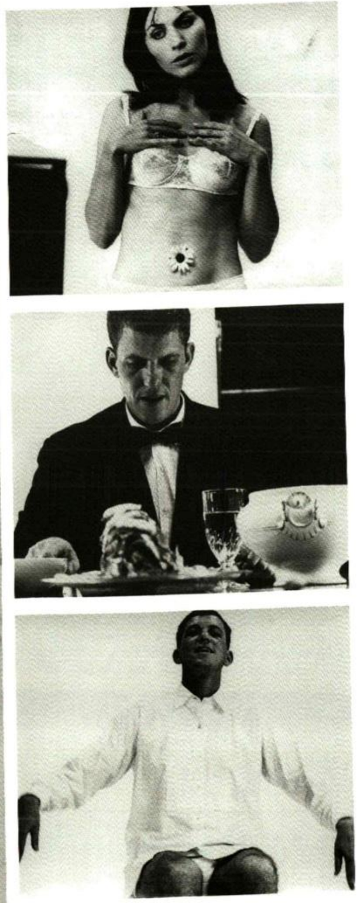
Cuando todavía vivía con mis padres y mi hermana, empecé a estudiar literatura comparada en la Universidad de Århus. Sin embargo, tras el primer curso dejé la carrera. Había estado escribiendo sobre jazz para un periódico local y editaba una revista, cuando recibí una oferta para encargarme de la página semanal de jazz del *Aktuelt*, un periódico socialdemócrata de Copenhague. Corría el año 1959 y yo sólo tenía veintidós años. Fue una experiencia magnífica que me permitió entrevistar a todos los músicos de jazz que venían a tocar a Copenhague, músicos de la talla de Miles Davis, Oscar Pettiford, Stan Getz, Charles Mingus, Eric Dolph y Ornette Coleman, entre otros. También empecé a escribir sobre cine e hice un viaje a Roma para entrevistar a Antonioni y a Monica Vitti. Tuve un efímero encuentro con Godard, mi ídolo cinematográfico de toda la vida, aunque nunca llegué a conocerlo.

Si bien era un buen amigo de Oscar Pettiford, que residía en Copenhague, mi primera película, realizada en 1963, trataba del más grande de todos los pianistas de jazz, Bud Powell. Por aquel entonces, yo ya había publicado mi primera colección de poemas (la poesía rebosante de imágenes e inspiración visual siempre ha discurrido en paralelo a mi carrera cinematográfica). Powell vivía en París y tocaba asiduamente con Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Max Roach. Era una figura fundamental dentro de la escena musical y un hombre que sufría graves trastornos psiquiátricos. Era un pianista impetuoso, absolutamente fantástico e innovador, así como un excelso virtuoso. Cuando vino a Copenhague, reuní un equipo de rodaje y una pequeña suma de dinero e hice **Stopforbud** (*Prohibido parar*). El título jugaba con las palabras del mismo modo que el film jugaba con las imágenes y la imaginación. Se trataba de un documental cuyo estilo narrativo era ciertamente surrealista. A pesar de que no pudimos disponer de sonido sincronizado, vendimos los derechos a una distribuidora de películas de jazz y desde entonces ha sido distribuido por varios países.

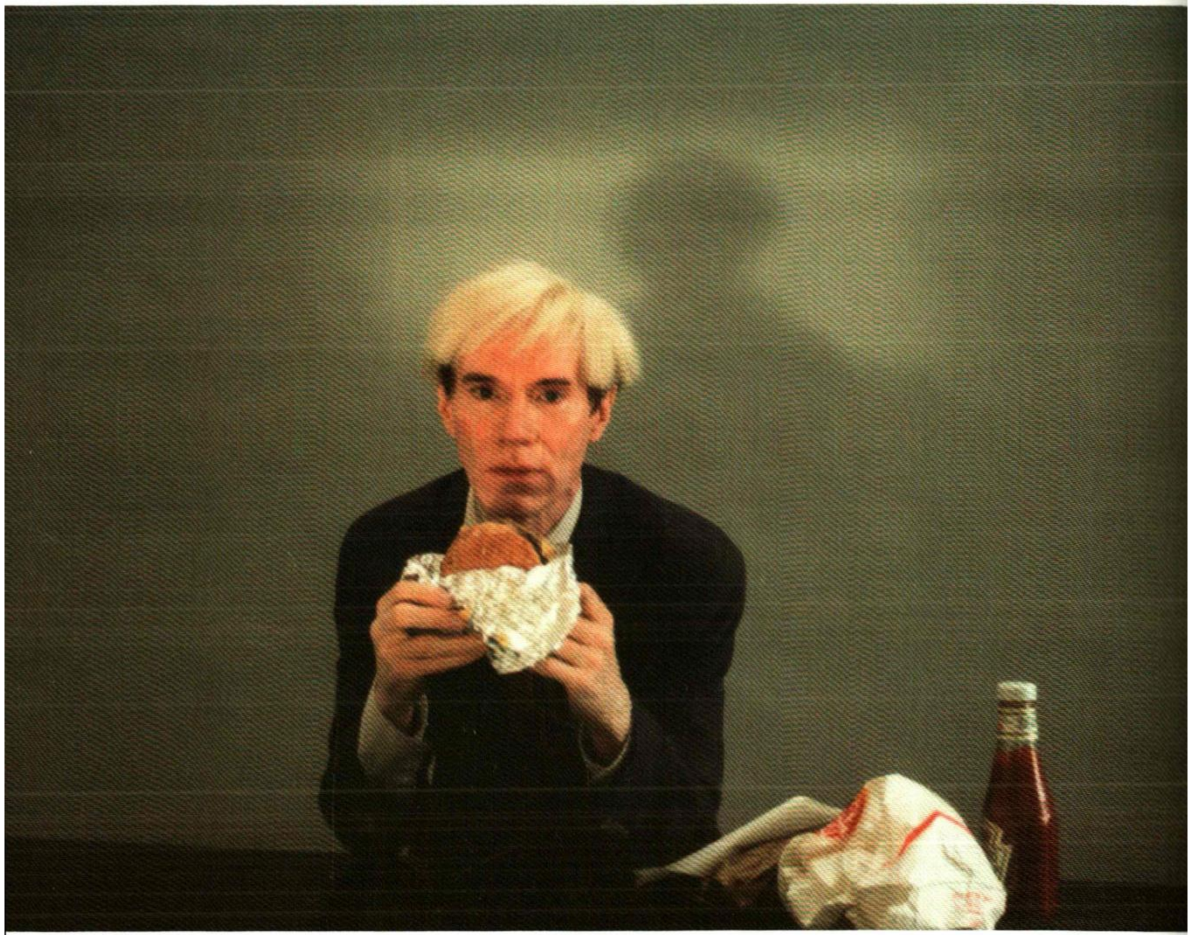
Trabajé con el operador de cámara Ole John durante muchísimos años. Queríamos reformar de raíz el lenguaje cinematográfico, poner patas arriba todas las convenciones y trabajar sin sonido sincronizado. Queríamos sencillamente hacer cine de otra manera, por el mero placer de llevar la contraria. Mi siguiente película fue totalmente anárquica. Era tan experimental que hoy soy incapaz de verla. Estábamos sin blanca y yo vivía en España con mi primera esposa, cuando recibimos la visita de un cámara amigo mío que había llevado consigo una Bolex de 16 mm. Queríamos juntar tres tipos de imágenes diferentes con tres tipos de sonidos diferentes, pero sin sonido directo de la acción. Era una locura. Filmamos una escena con un barbero español al estilo de *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*), de Carl Dreyer: una sucesión de primeros planos macabros que desembocaban en la imagen de la cabeza de un músico tocando sin mostrar en ningún momento las manos ni el instrumento, una auténtica locura. Y el tercer elemento era el narrador, al que se le veía pero no se le oía. Nadie quiso comprar la película, pero fue incluida en la colección del Instituto de Cine Danés pues se trataba de un buen exponente del cine experimental de la época.

Entonces dirigí mi primera película verdaderamente profesional: **Det Perfekte Menneske** (*El humano perfecto*), un film inspirado en el mundo de la publicidad y que obtuvo un gran éxito. Me fascinaba la idea de aislar





Det Perfekte Menneske, 1968



Andy Warhol
66 Scener fra Amerika
(*66 escenas de América*), 1982

a personas en una habitación completamente vacía y preferentemente blanca, como si se tratara de un estudio en el limbo de un fotógrafo de moda. Un hombre y una mujer ejecutan actos sencillos de la vida cotidiana: él viste esmoquin, ella un vestido plateado y botas (era 1967). Y una voz en *off* dice: "¿Qué está haciendo el humano perfecto? ¿Quién es él? Observe al humano perfecto y sus movimientos". La película fue acogida como una suerte de poema visual y tuvo un gran éxito en los festivales, donde cosechó numerosos galardones. **Det Perfekte Menneske** duraba sólo trece minutos. Me gusta regresar al concepto de la habitación vacía y así lo he hecho cada diez años, utilizando además a los mismos actores. Me gusta pensar en **Det Perfekte Menneske** como una superficie que va resquebrajándose y fragmentándose. Me atrae esa idea y siempre me ha fascinado estudiar las cosas al tiempo que están ocurriendo y ver adónde llevan. Estoy tremendamente obsesionado por esta concepción del arte cinematográfico, en la que desconoces la respuesta de tu propio film. Se trata de algo muy importante. En mi caso, nunca tengo las respuestas ni pretendo lanzar ningún mensaje. Prefiero mantenerme abierto, explorar un fragmento de realidad y ver adónde conduce la historia.

Desde el principio tuve esa visión controvertida del cine. Me fascinaba el lenguaje y estaba obsesionado con exprimirlo de todas las maneras posibles. No había estudiado cine y mi enfoque era de lo más arrogante. Mi operador de cámara también era muy tosco pero él había estudiado y era fotógrafo profesional. En cambio yo no era más que un poeta al que le gustaba experimentar con las imágenes. Posteriormente presenté una solicitud de ingreso en la Escuela Nacional de Cine de Dinamarca, la cual fue rechazada. Actualmente llevo varios años dando clase en esta institución. Aprendí sólo a base de práctica.

A diferencia de Theodor Christensen, no me sentía próximo a la tradición documentalista danesa. De hecho, era justo lo contrario de lo que yo quería. Carl Dreyer era un ídolo y todavía admiro su trabajo, pero yo no estaba ligado a la célebre tradición documentalista danesa. Aborrecía los montajes lineales convencionales. Me inspiraban más el azar, el pintor y cineasta Andy Warhol y el compositor estadounidense John Cage. La tradición documentalista danesa era muy anticuada. No me gustaba nada esa actitud de educar y adoctrinar a la gente desde una posición de superioridad. Por poner un ejemplo, prefería mil veces a Godard que a Truffaut: éste era prosa; Godard, poesía.

En Copenhague conocí a una serie de artistas amantes de la experimentación, y a finales de los sesenta formamos un colectivo de escritores, pintores, escultores y cineastas llamado AB Cinema. Por aquellas mismas fechas, otros artistas fundaron una revista literaria. Todos empezamos a cruzar las fronteras entre las artes: los pintores hacían películas, los cineastas pintaban cuadros, los escritores participaban en todo tipo de actividades… Era la época de los *happenings*, algo muy ajeno al ambiente cinematográfico danés y que nos situaba a la vanguardia. Durante los setenta realizamos varias películas colectivas, en las que participaban entre treinta y cuarenta personas equipadas con cámaras de Super 8. En mi opinión, también hicimos algunos experimentos interesantes: películas filmadas en bosques y supermercados, así como un retrato del entonces primer ministro danés Jens Otto Krag, que no puso reparos a colaborar con este tipo de cine colectivo. Creo que lo que de verdad queríamos demostrar es que el cine no es más que un tigre de papel al alcance de cualquiera. Sólo exige imaginación e ideas pero no grandes conocimientos técnicos, y éste es un concepto que me gustaba.

Un objetivo siempre presente en mi obra cinematográfica ha sido el de simplificar y creer que las historias pueden contarse de manera sencilla y a través de técnicas simples, las cuales hay que utilizar de un modo directo y claro y con sentido de la estética. Me gusta dejar que el azar se inmiscuya en el proceso de rodaje y en ocasiones en el de montaje también. Viajé a China sin haber hecho ningún trabajo de documentación previo, sólo con mi sensibilidad, mi operador de cámara y mi técnico de sonido (dos profesionales maravillosos). Partí sin ideas preconcebidas acerca de cómo se suponía que debía ser China y con la intención de filmar para observar momentos. Aquello era documental en estado puro, algo nada artificioso ni rígido, sino simplemente cine documental dotado de sensibilidad. **Notater fra Kina** (*Cuaderno de China*) es una colección de apuntes de nuestro itinerario, un documental de una hora que tuvo mucho éxito en los festivales y que, en mi opinión, posee una gran belleza. Se trata de una obra relajada, no del tipo que haría la BBC. Sencillamente sentí deseos de ver China como un observador subjetivo. Me gusta

66 Scener fra Amerika, 1982

NO SHOOTING
WITHIN
CITY LIMITS

dejarme guiar por mis instintos, mi curiosidad y mi visión subjetiva, y esperar acontecimientos. También tengo que agradecer el importante apoyo económico que recibimos por parte del Instituto de Cine Danés.

Prefiero rodar en formato cinematográfico, al que me he mantenido prácticamente fiel hasta la fecha. Dan Holmberg es el operador de cámara con el que vengo trabajando desde 1973. Nunca filmaría en vídeo por una cuestión de calidad, aunque tampoco soy partidario de usar demasiada película, porque considero importante ser selectivo. Me gusta el concepto de un rollo de película que pasa físicamente a través de la cámara y de que eso cueste dinero. Me atrae la responsabilidad que entraña este concepto. Me fascina la magia del celuloide y el hecho de que haya que revelarlo para ver su contenido. Pero soy consciente de la posibilidades que ofrece el vídeo y en **Haïti. Uden titel** (*Haití. Sin título*), que completé en 1995, mezclé cine y vídeo digital.

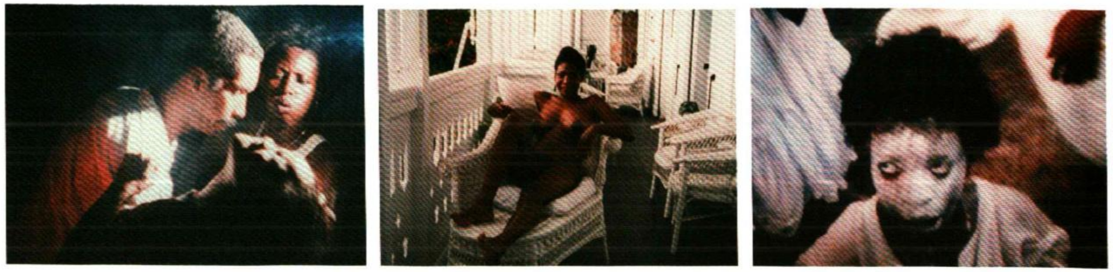
Resido en Haití y suelo grabar muchas cosas en Hi8. Seguí muy de cerca los acontecimientos desatados durante la crisis política de principios de los noventa. Filmé todo lo que pude. Para las imágenes más horribles e impactantes –cuerpos ensangrentados en las calles, ceremonias vuduistas–, utilicé mi videocámara. Mi objetivo era hacer un documental que reflejara diferentes aspectos de Haití: la política, el vudú, la sensualidad, la vida cotidiana… Una visión subjetiva pero lo más completa posible. Quería rodar con cámara de cine, pero acabé utilizando también muchas imágenes filmadas con videocámara, por lo que tuvimos que combinar ambas en el montaje. Contaba con un montador muy bueno y partidario de la videocámara, quien me pidió que filmara más con ella. Yo estaba asombrado, pero había una diferencia de textura entre cine y vídeo. Desde entonces uso ambos formatos.

Haïti. Uden titel tuvo un montaje muy complejo y fue muy diferente al resto de mi filmografía. Actualmente me gusta ser directo y grabar tomas largas. Dan Holmberg posee un talento extraordinario para hacer fundidos reduciendo la apertura del diafragma de la cámara. Al decidir la duración de las tomas, es como si hiciera el montaje a través de la cámara, y mi montador respeta sus decisiones. He aquí un nuevo ejemplo de cómo el azar puede introducirse en el rodaje e incluso en el montaje de una película.

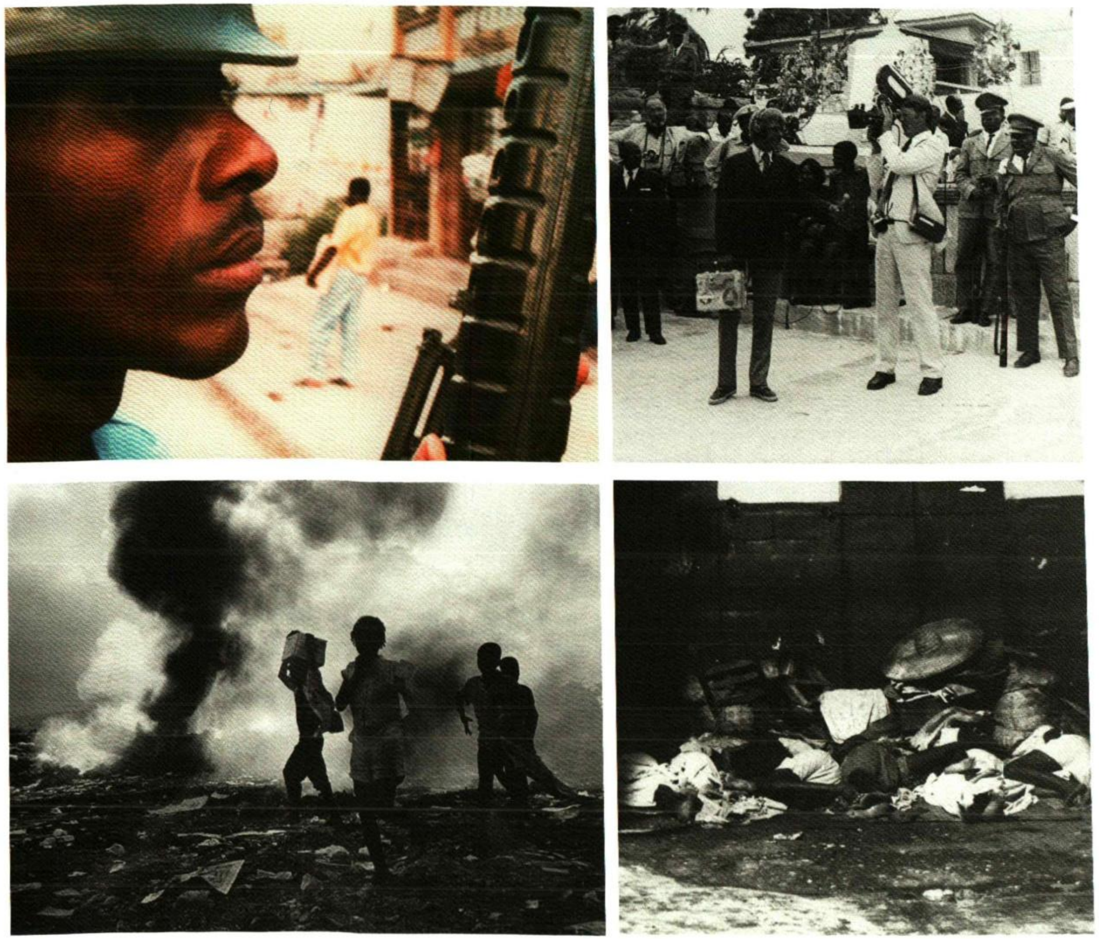
Me gusta que mis películas se vean bien, pero no pienso en el público, al menos no de forma consciente. A veces elijo temas un tanto peculiares, como en **Pelota**, un documental de cuarenta y siete minutos sobre el juego de pelota tradicional del País Vasco. Queda claro que no siempre pienso en lo que podría resultar popular y cuando así lo hago, suelo errar, como ocurrió en el caso de **Michael Laudrup–en Fodboldspiller** (*Michael Laudrup: un futbolista*). ¡Un éxito asegurado! ¡Un gran presupuesto! ¡Un tema de interés público! Era demasiado fácil y fue un fiasco, lo que sirvió para confirmarme que hago bien al decantarme por proyectos que impliquen un desafío. Me siento intrigado por el modo en que las palabras ligadas a imágenes pueden cambiar el contenido y la lectura de éstas. Es probable que se deba a mi vocación de poeta. Trabajo con textos que pueden ser o bien minimalistas o bien contradictorios con las imágenes, a las que incluso llegan a cuestionar. Eso me gusta mucho.

No soy un hombre de opiniones dogmáticas; confío en la sensibilidad. Lars von Trier me obligó a plantearme esta cuestión al inicio del rodaje de un film que estamos haciendo juntos y que se titula **The Five Obstructions** (*Las cinco obstrucciones*). Mientras yo ruedo, él va tomando decisiones impredecibles (obstrucciones), que pueden ser de tipo técnico, como en el primer segmento, o de carácter ético, como en el segundo. Pero von Trier también deseaba saber lo que yo no podía, o no estaba dispuesto, a filmar. Mi lista incluía a un niño muerto y un asesinato cometido ante la cámara. Me estoy volviendo a plantear este tipo de cuestiones en otro proyecto: **The Erotic Human** (*El humano erótico*). Por un lado, no quiero hacer pornografía; por el otro, deseo crear escenas muy sensuales, así que es una cuestión de enfoque estético, de dar con el modo adecuado de contar la historia. No tengo reparo en filmar las partes más obscenas de un ritual vuduista, pero siempre lo hago dentro de un marco estético concebido previamente. Filmé unos cuantos cadáveres de personas asesinadas durante la noche en **Haïti. Uden titel**. Allí di con la clave para filmar todas estas escenas. Chantel Regnault, una fotógrafa francesa conocida mía que trabajaba de forma muy respetuosa, me proporcionó entonces la solución, que consistió en filmarla a ella fotografiando los cadáveres.

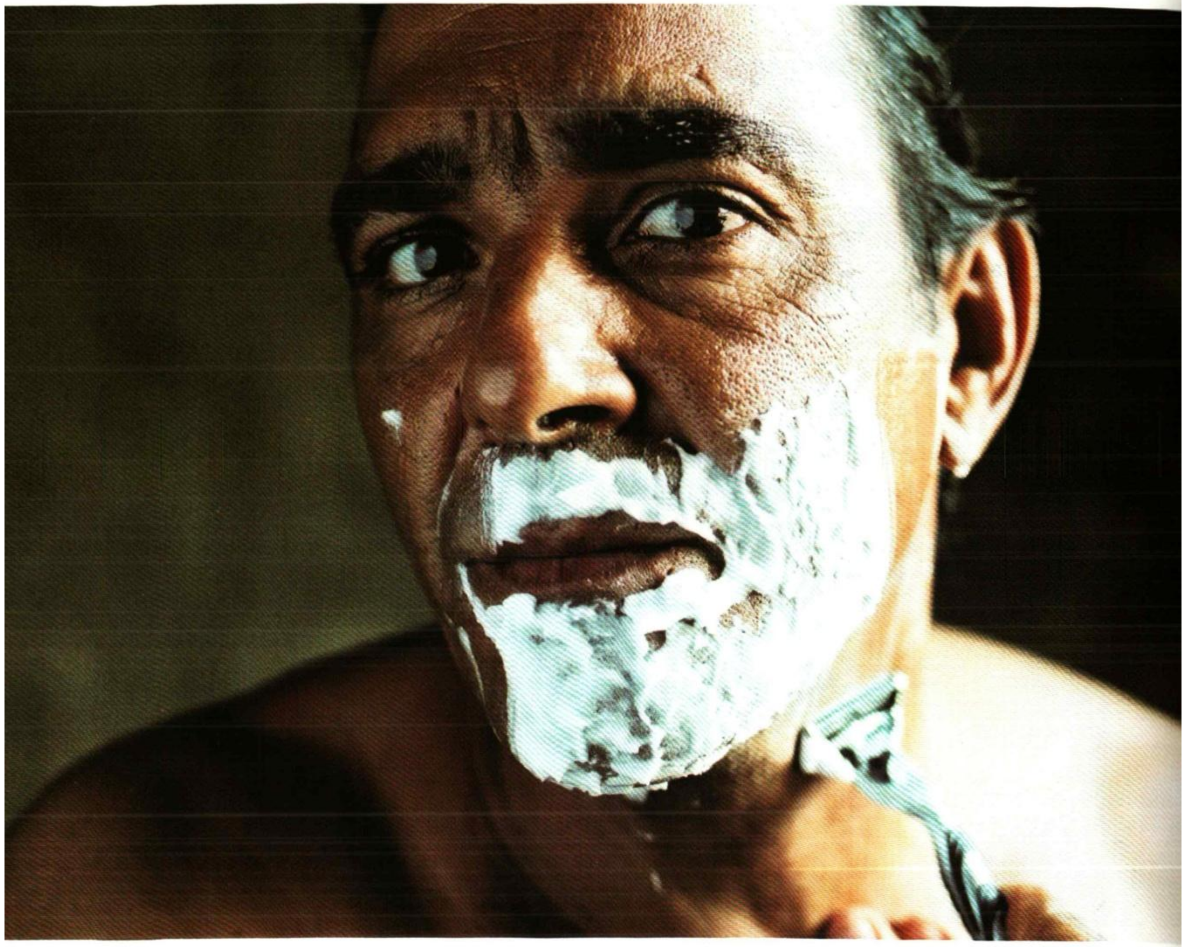
Me tengo que sentir intrigado o atraído por el tema para embarcarme en un proyecto. Simplemente me dedico a seguir mi interés por un fenómeno determinado. Mi teoría es que cualquiera que sea la parcela de realidad o de vida que elijas, siempre hallarás cosas absolutamente extrañas. La experiencia me ha enseñado que cuando me sumerjo en un tema, siempre acabo descubrien-



Haïti. Uden titel, 1996



Haïti. Uden titel, 1996



The Five Obstructions

do algo nuevo y más profundo sobre la vida. La objetividad es un espejismo. Persigo aquello que me atrae y trato de explicarlo con la máxima precisión y el máximo compromiso personal posibles. Creo que si observas detenidamente, muchísimas cosas surgirán prácticamente de la nada.

No he sufrido la censura directamente, sólo de palabra. **Notater fra Kina** es una película poética e impresionista desprovista de cualquier opinión o contenido políticos; sólo hay en ella la belleza de sus gentes y paisajes. Tuvimos la suerte de que el guía que nos había asignado un ministerio chino compartiese nuestro punto de vista. Pero el montaje final no gustó a aquel ministerio ni a la embajada china, donde tuvo lugar una proyección. ¿Por qué habíamos filmado todas aquellas cosas anticuadas y míseras en lugar de fábricas y cosas modernas? En **Haïti. Uden titel** me enfrenté con otro tipo de problemas. Los haitianos de clase alta no quieren ver a sus compatriotas pobres ni nada relacionado con el vudú. Hay mucha hipocresía en Haití, por lo que he decidido renunciar a proyectar el documental allí.

Mi relación con Dan Holmberg se basa en una confianza mutua absoluta. Él sabe lo que yo quiero, y ambos compartimos el mismo sentido de la estética. Dados los años que llevamos trabajando juntos, sólo ha habido un puñado de momentos críticos. Dan prefiere que nunca le distraiga dándole instrucciones durante una toma, algo que de todos modos también distraería a los participantes. Siempre mantiene el ojo izquierdo abierto y sabe encuadrar un plano. Confío plenamente en él. Disfruto del mismo grado de confianza con mi montadora, Camilla Skousen. Nuestra confianza ha llegado a tal extremo, que rara vez estoy presente en la sala de montaje. Veo todos los copiones, tomo nota de lo que me gusta y luego cotejamos nuestros apuntes sobre las diferentes escenas. Casi siempre estamos de acuerdo acerca de lo que debe incluirse en la película. Nunca nos desprendemos de nuestras "perlas", siempre las conservamos. Camilla trabaja en Dinamarca mientras yo estoy en Haití. El invierno pasado trabajó en el montaje de **Nye Scener fra Amerika** (*Nuevas escenas de América*). Mi productora Marianne Christensen y Camilla fueron a Haití con el primer montaje. Nunca doy a Camilla ninguna orden respecto al montaje, ni siquiera en lo referente a la primera o la última escena. Así que siempre estoy ilusionado por ver qué me va a enseñar. Confío en su sentido de la narración. Durante el primer visionado, se me saltaron las lágrimas. Tras su marcha, empecé a darle vueltas a la cabeza. El 11 de septiembre de 2001 yo me encontraba rodando en Estados Unidos, pero el film no contenía ninguna referencia al *skyline* neoyorquino posterior a los atentados. Se trataba de un asunto espinoso. ¿Dónde ubicarlo? ¿Cómo mostrarlo? ¿Al final? Sólo deseaba aludir sutilmente a lo ocurrido. Se lo comenté a Camilla, quien me envió tres o cuatro versiones del montaje, y enseguida dimos con lo que buscábamos. Algunos colegas míos sienten asombro ante este peculiar método de montaje a larga distancia.

Una lección que he aprendido es que nunca debería relajarme haciendo películas demasiado fáciles. Siempre debería abordar temas extremadamente difíciles, como en el caso de **The Erotic Human**, o buscar modelos narrativos que entrañen auténticos desafíos, como en **The Five Obstructions**. Ésta es una lección de por vida para mí. Tal vez haya inspirado a algunas personas a ver algo en territorios ignotos, a usar su imaginación e incluso a interpretar fenómenos con los que se topan en su vida cotidiana; realidades diferentes y extrañas. Soy una persona testaruda y creo fervientemente en lo que hago, sin dudar jamás. Y creo que estoy en mi derecho de hacer las películas más extrañas y menos convencionales, sin aparente interés para el gran público. Me siento agradecido al ambiente cultural que hay aquí en Dinamarca, y especialmente al Instituto de Cine Danés.

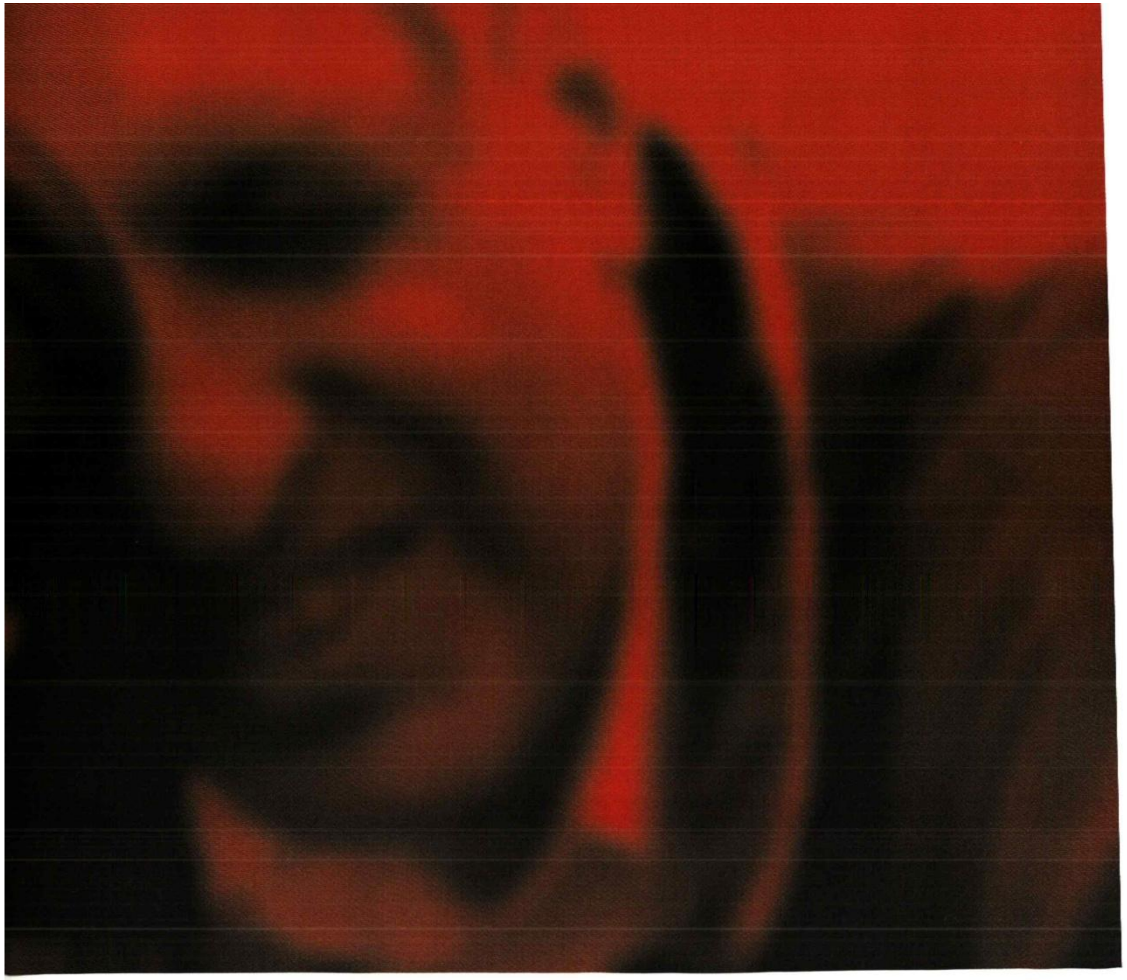
Arriba: Jørgen Leth
The Five Obstructions

Izquierda:
The Five Obstructions

Entrevista

Errol Morris

09



Violonchelista desde hace cuarenta años, cineasta desde hace treinta, y detective privado ocasional, Errol Morris es uno de esos partidarios de llevar la contraria que ha cruzado la gran frontera que separa los documentales cinematográficos de los anuncios publicitarios. Como realizador de documentales, sus obras han sido proyectadas en cines de buena parte de Estados Unidos y en muchas televisiones del mundo. Como afamado realizador de cuñas publicitarias, ha colaborado con las principales marcas de Estados Unidos. Morris, máximo exponente de la escuela *anti-vérité*, ha llevado su particular estilo de hacer documentales a cotas extraordinarias, y en su haber figura la invención del Interratron, un singular artefacto diseñado especialmente para filmar entrevistas.

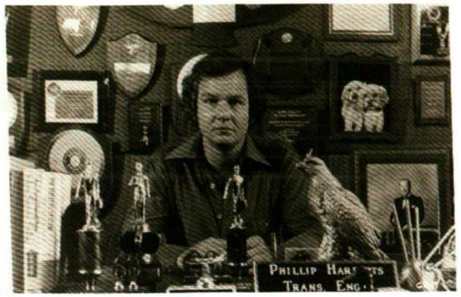
Errol Morris

París, 9 y 16 de enero de 2003

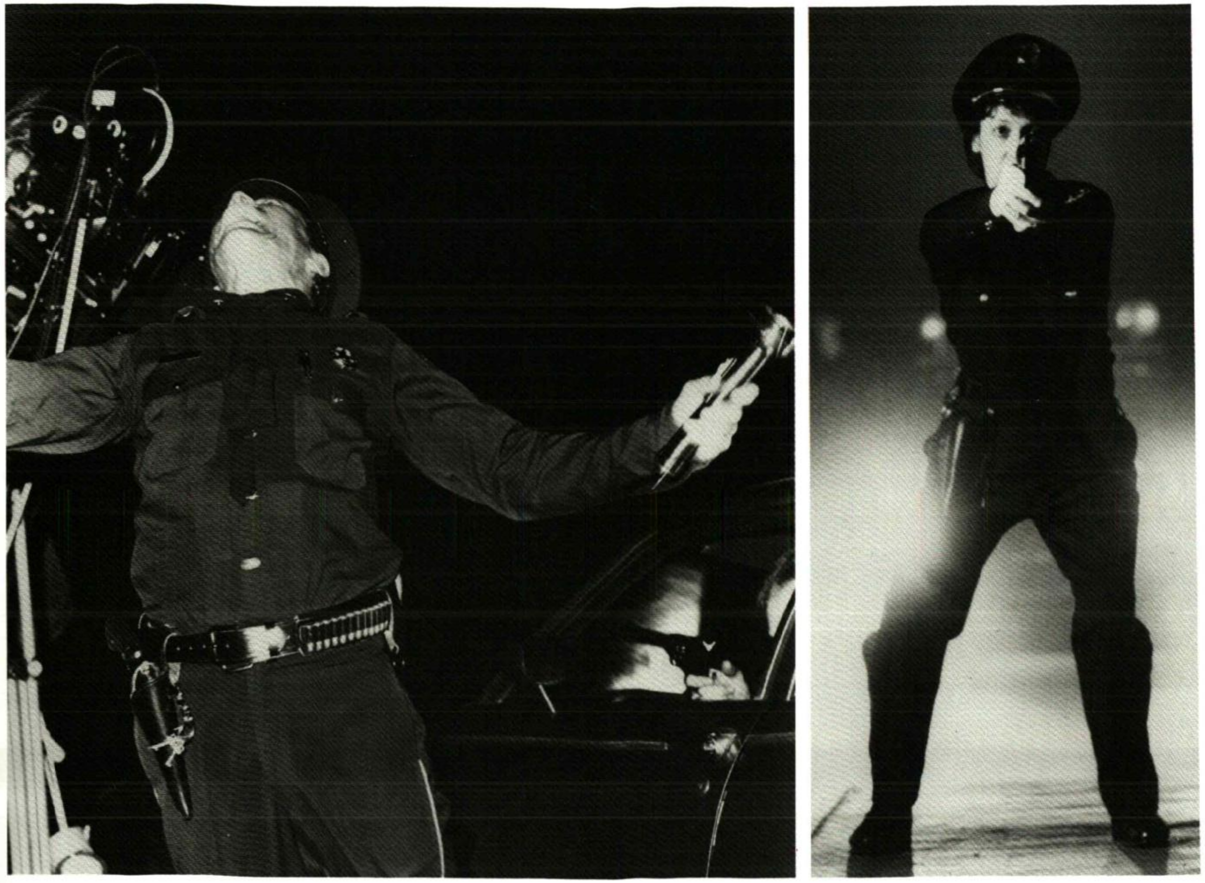
Pasé de apenas interesarme por el cine a ver compulsivamente cientos y cientos de películas, hasta que un día decidí que quería hacer mi propia película. Había trabajado como ayudante de dirección de Werner Herzog en una película rodada en diversas localizaciones de Estados Unidos, y poco después de aquella experiencia, empecé a trabajar en **Gates of Heaven** (*Las puertas del Cielo*), mi debut como documentalista, que completé en 1978. Se trata de un film muy extraño y del que me siento muy orgulloso. Su contenido gira en torno a dos cementerios de animales de compañía, uno próspero y otro decadente. Pero se trata de una historia que va más allá del lugar en el que está ambientada para convertirse en una especie de fantasmagoría de Estados Unidos.

Por un lado, lo considero un film documental, y por el otro, una reacción a las ideas dominantes sobre la forma en que debe hacerse un documental y la estética que debe tener. Me gusta llevar la contraria, algo ya evidente en la concepción de **Gates of Heaven**. Hay cierta tendencia a pensar en el documental y en el cine de no ficción como si fueran lo mismo, cuando de hecho no lo son en absoluto. Mi primer film es bastante heterogéneo y en cierto sentido podría ser considerado como cine experimental. Antes de embarcarme en **Gates of Heaven**, había visto mucho *cinéma vérité*, fundamentalmente películas de Fred Wiseman. Pero el estilo *vérité*, tal y como lo concibo, radica en la idea de que la cámara no interactúa con el mundo sino que se limita a ejercer de mera observadora, lo que prima el uso de luz natural y la filmación con cámara al hombro. De acuerdo con esta convención, el equipo de rodaje debería trabajar con la máxima discreción posible. Sin embargo, **Gates of Heaven** surgió de mi deseo de hacer prácticamente lo contrario; en lugar de ser lo más discreto posible, quería entrometerme al máximo. De hecho, buena parte del film consiste en personas dirigiéndose directamente a la cámara. Incluso podría afirmarse que actúan para la cámara: el hecho de que sean personas de verdad no les impide interpretar un papel. Asimismo, en lugar de filmar con cámara al hombro y luz natural, rodé todo con trípode e iluminación artificial. Aceptamos a pie juntillas todo tipo de convenciones acerca de la forma en que deben hacerse los documentales. ¿Y qué ocurre si uno rechaza estas convenciones y trata de hacer algo distinto? ¿Qué sucede si uno simplemente decide renunciar a la idea de realizar entrevistas? ¿Qué ocurre en ese caso?

Uno de los elementos conflictivos de **Gates of Heaven** fue el hecho de que todo el mundo mirara a la cámara, y las entrevistas constituyen supuestamente uno de esos casos en los que tal vez desees infringir esta regla. Si se piensa por un momento en el modo en que se filman las entrevistas en los documentales de cine, uno se da cuenta de que la mayoría de ellas siguen el estilo *vérité*. Trataré de explicarme. Si la idea del *cinéma vérité* consiste en convertir a la cámara en mera observadora y en registrar algo sin interactuar con ello, entonces una entrevista debería filmarse mostrando a dos personas que conversan, mirándose, sin mirar nunca al que filma ni a la cámara. Imaginemos entonces un concepto completamente diferente sobre el montaje de una entrevista, una idea que obligue al entrevistado a mirar directamente al entrevistador y al objetivo de la cámara a la vez. Pero ¿por qué? ¿Por qué tomarse esa molestia? Por varios motivos. Uno de los elementos básicos de la comunicación es el contacto visual. Y todos sabemos que dentro de nuestro esquema cerebral, el contacto visual desempeña un papel muy importante. El modo en que nos miramos unos a otros y en que establecemos e interrumpimos el contacto visual es una cuestión fundamental. Se trata de algo que tiene un enorme contenido. Pero todo esto se pierde al filmar una entrevista al estilo del *cinéma vérité*. O sea, por un lado eres consciente de que una persona está mirando a otra pero, por el otro, esos momentos de conexión y desconexión visual, tal y como los experimentamos en una conversación en la vida real, se pierden. No es más que la idea del estilo en contraposición al contenido subyacente del film. Algo que sí tenía perfectamente claro, incluso durante la realización de **Gates of Heaven**, es que el *cinéma vérité* posee una



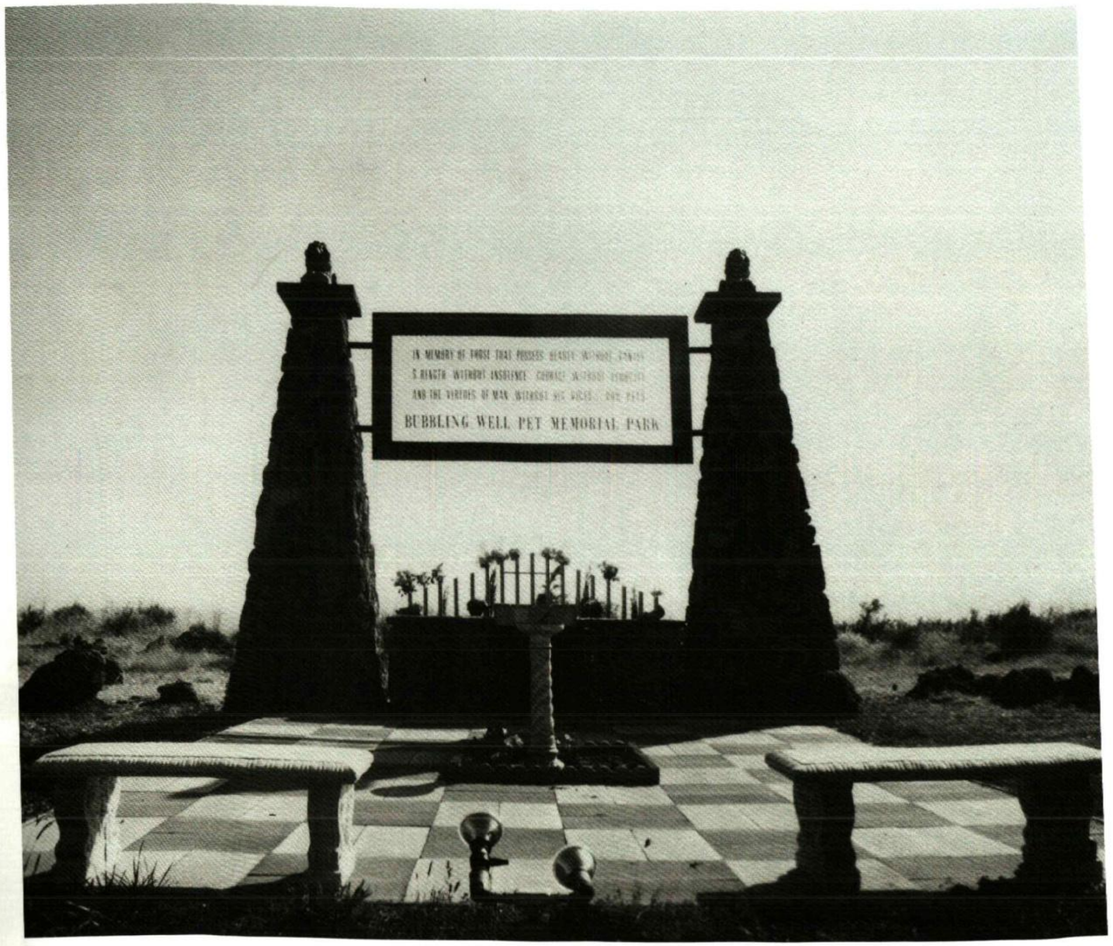
Gates of Heaven, 1977



Reconstrucciones del crimen
The Thin Blue Line, 1988

PONCH
1961 1974

00:01:01


IN MEMORY OF THOSE THAT POSSESS BEAUTY WITHOUT VANITY
STRENGTH WITHOUT INSOLENCE COURAGE WITHOUT FEROCITY
AND THE VIRTUES OF MAN WITHOUT HIS VICES... OUR PETS
BUBBLING WELL PET MEMORIAL PARK

Gates of Heaven, 1977

aspiración metafísica, y que ésta consiste, tal y como su nombre indica, en ser cine auténtico, en que hay una manera de filmar que permite ser más genuino. "Elige este estilo y atraparás la verdad". Pero ya entonces sentía, y todavía hoy siento, que en esa creencia hay algo muy confuso en el mejor de los casos y simplemente erróneo en el peor. Creo que el estilo nunca puede garantizar la autenticidad. No es por hacer algo de cierta manera como la verdad emerge. Ningún estilo garantiza la autenticidad. Y todas estas consideraciones discurren al margen de mi concepto personal de la autenticidad, que en mi opinión está estrechamente ligada al uso del lenguaje y no necesariamente al de las imágenes.

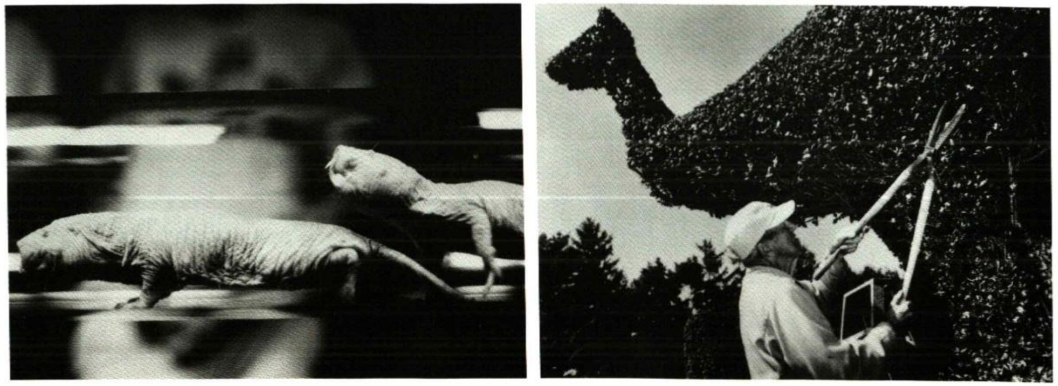
Sufro lo que podría llamarse una "preocupación obsesiva" por el lenguaje, la cual planea sobre toda mi filmografía. Antes de convertirme en cineasta ya había empezado a hacer entrevistas. Siempre llevaba conmigo una grabadora y había ido desarrollando un estilo muy particular como entrevistador. Me interesaba que la gente hablara largo y tendido, que se expresara, si no directamente con monólogos, al menos con algo más próximo al monólogo que al diálogo, con extensos soliloquios.

Durante el rodaje de **Gates of Heaven** establecí lo que llamo la regla de los dos minutos. Si dejas a una persona sola y le permites hablar ininterrumpidamente durante dos minutos, acabará mostrándote lo loca que verdaderamente está. Esto quedó patente una y otra vez durante el rodaje de aquella película.

Hay una entrevista en **The Thin Blue Line** (*La delgada línea azul*) de la que me siento tremendamente orgulloso. Lo cierto es que me siento orgulloso del conjunto de entrevistas de este film, pero hay una de la que me siento particularmente orgulloso. Uno de los testigos clave del caso que investigábamos fue Emily Miller, una mujer de melena rubia platino que circuló por el lugar de los hechos sentada junto a su marido, que iba al volante, y aseguraba haberlo visto todo. Creo que su entrevista es un buen ejemplo de lo bien que funciona este método sencillo que me gusta poner en práctica. Ella empezó a hablar –hay frases en mis películas que son de absoluta locura y que para mí justifican todo lo que hago (son probablemente la explicación de que continúe en esto)–, y en un momento dado dijo: "Allí adonde voy, hay asesinos. Están por doquier, incluso a la vuelta de la esquina de mi casa". Dijo que había visto muchas series de detectives en televisión y que, de todas ellas, le gustaba especialmente *Boston Blackie*. También confesó que de niña soñaba con ser detective o la esposa de un detective. Sin venir mucho a cuento, sin que sus palabras vinieran precedidas de una pregunta capciosa o de una triquiñuela por mi parte para engañarla y mostrarla como una mentirosa o demostrar que había cometido perjurio durante el juicio, empezó a hablar de la rueda de reconocimiento en la que supuestamente había identificado a Randall Adams, el hombre que acabó siendo declarado culpable. Y en la película, se puede ver a esta mujer diciendo: "¿Sabe? Elegí al tipo equivocado, porque había cambiado su fisonomía. Me miraba de un modo extraño que no me gustó. Su modo de mirarme me asustó y me puso nerviosa". Yo no dije nada y ella siguió hablando durante un buen rato tratando de justificar por qué había señalado al hombre equivocado durante la rueda de reconocimiento de sospechosos, sin recordar en ningún momento que había testificado de forma diferente durante el juicio. Llegado a cierto punto, le pregunté: "¿Señaló al hombre equivocado? ¿Cómo sabía que estaba señalando al hombre equivocado?". Y ella contestó: "Lo sé". E insistí: "¿Y cómo lo sabe?". "Lo sé porque el policía que estaba a mi lado me dijo que había elegido al hombre equivocado, y a continuación me señaló al verdadero culpable para que no volviera a cometer el mismo error", acabó confesando. Las cosas que la gente dice espontáneamente a la cámara se convierten en el guión de lo que más tarde filmo. Así que puede decirse que el rodaje consta de dos partes: preparar las entrevistas y dar con el modo de crear un elemento visual en torno de ellas.

El elemento visual de la película puede diferir bastante del contenido de las entrevistas y estar filmado con recursos propios del estilo *vérité*. Así, por ejemplo, cuando en **Fast, Cheap and Out of Control** (*Rápido, barato y fuera de control*) aparece el jardinero podando su jardín estilo *topiary*, se trata en buena medida de imágenes típicamente *vérité*. Hay un momento en el que se lo ve atrapar una mosca con una mano mientras sigue dándole a las tijeras de jardín con la otra, y eso es *vérité* en estado puro, pues se trata de una cámara observando

Fast, Cheap and Out of Control, 1996



00:01:03

Stairway to Heaven
(*Escalera hacia el Cielo*), 1998

y registrando espontáneamente cosas desprovistas de guión. Pero esta misma película también contiene otros elementos de naturaleza casi opuesta. Las escenas finales muestran al jardinero caminando por el jardín bajo la lluvia, en medio de la niebla. Esas escenas finales las filmamos a ciento cincuenta fotogramas por segundo –los movimientos son exageradamente lentos–, y tuvimos que utilizar tres torres de lluvia, máquinas de niebla y enormes focos de luz. Aquella secuencia se rodó alrededor de la medianoche en el jardín, por lo que no sólo hubo que iluminar el jardín, sino iluminarlo para una filmación a cámara lenta, lo que nos obligó a emplear una iluminación muchísimo más potente que en condiciones normales. Un amigo mío que se encontraba contemplando aquel espectáculo –había un equipo de cincuenta personas trabajando– dijo: "Puede que se trate de la mosca en la pared*, pero ésta es una mosca de media tonelada de peso". No hay más que jugar con este tipo de ideas, lo cual considero que constituye una parte esencial de mi trabajo como documentalista.

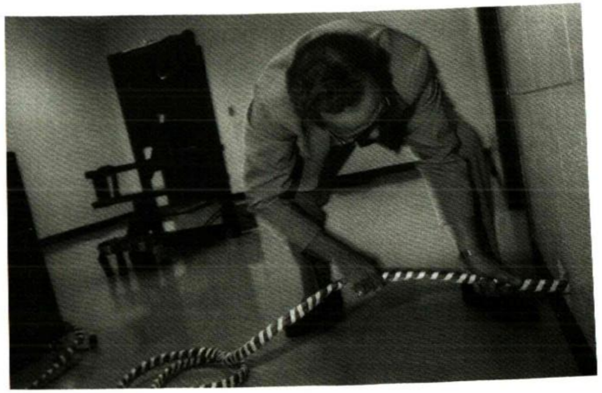
Tengo entendido que soy el progenitor de una legión de *reality shows* que incluyen reconstrucciones de hechos reales. Y todo por las reconstrucciones del crimen que aparecen en **The Thin Blue Line**, las cuales han sido imitadas en infinidad de películas, tanto de ficción como documentales, programas de televisión, etc. Pero lo que en mi opinión resulta verdaderamente interesante es que las reconstrucciones de **The Thin Blue Line** pretendían ser irónicas en este sentido, y no eran más que un modo de ilustrar mentiras, confusiones, engaños y errores. Formaban parte de un estudio más amplio que trataba de demostrar que creer es a menudo ver y no al revés. No eran representaciones visuales de la realidad, sino de fantasmagorías. Y me gusta pensar que cada una de mis películas constituye una nueva exploración de este tema. Puedes pensar en el cine en general, y evidentemente en el cine documental en particular, como en una tentativa de afrontar la cuestión de qué ocurre allá fuera, qué separa la realidad de la imaginación; como si de un ensayo cartesiano se tratara, si se me permite la comparación.

No me preocupa que la gente discuta interminablemente acerca de las diferencias entre cine documental y cine de ficción. Para mí, no se trata tanto de buscar las diferencias entre ambos, pues no hay una línea clara que los separe, sino entre lo controlable y lo incontrolable. Me hacen reír algunos comentarios que me han llegado acerca de **The Thin Blue Line**, comentarios del estilo: "En realidad no es un documental, porque Errol Morris ha planificado todas estas escenas; por un lado están las reconstrucciones del crimen, y por el otro, la aparición en mitad del documental de elementos propios de un film de ficción. Y por tanto, no se puede decir que se trate de un documental propiamente dicho". Supongo que en cierto modo la autenticidad de la película puede ponerse en tela de juicio, pero no hay ningún tipo de película que te sirva la verdad en bandeja. No es más que un intento de investigar qué ocurre allá fuera y de encajar los elementos resultantes de la investigación para acabar ofreciendo un estudio acerca de la naturaleza del testimonio. Me gusta pensar que cada una de mis películas lleva al espectador a reflexionar y a preguntarse qué es lo que sabemos sobre el mundo y de qué modo lo sabemos.

Así que, con reconstrucciones o sin ellas, cuando una persona se sienta frente a mi cámara, alguien como Emily Miller, por ejemplo, o incluso el tipo al que yo considero el verdadero asesino, las palabras que salen de su boca no están escritas en ninguna parte del guión, son absolutamente extemporáneas. Tal vez estén actuando para la cámara. De hecho, es evidente que están actuando para la cámara. Son plenamente conscientes de mi presencia y de que están hablándome a mí, por lo que están actuando para mí del mismo modo en que un actor de una película de ficción lo hace para su director y para el hipotético público del film. Existe así un elemento interpretativo en este proceso, pero también hay un elemento de realidad.

---

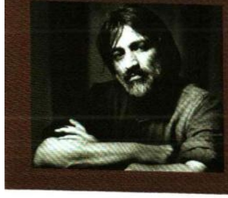
* *Fly on the wall* ("mosca en la pared") es una expresión inglesa que se emplea para referirse a un estilo de filmación cinematográfica en la que la cámara registra imágenes de un modo objetivo, integrándose en su entorno como si de una "mosca en la pared" se tratara.



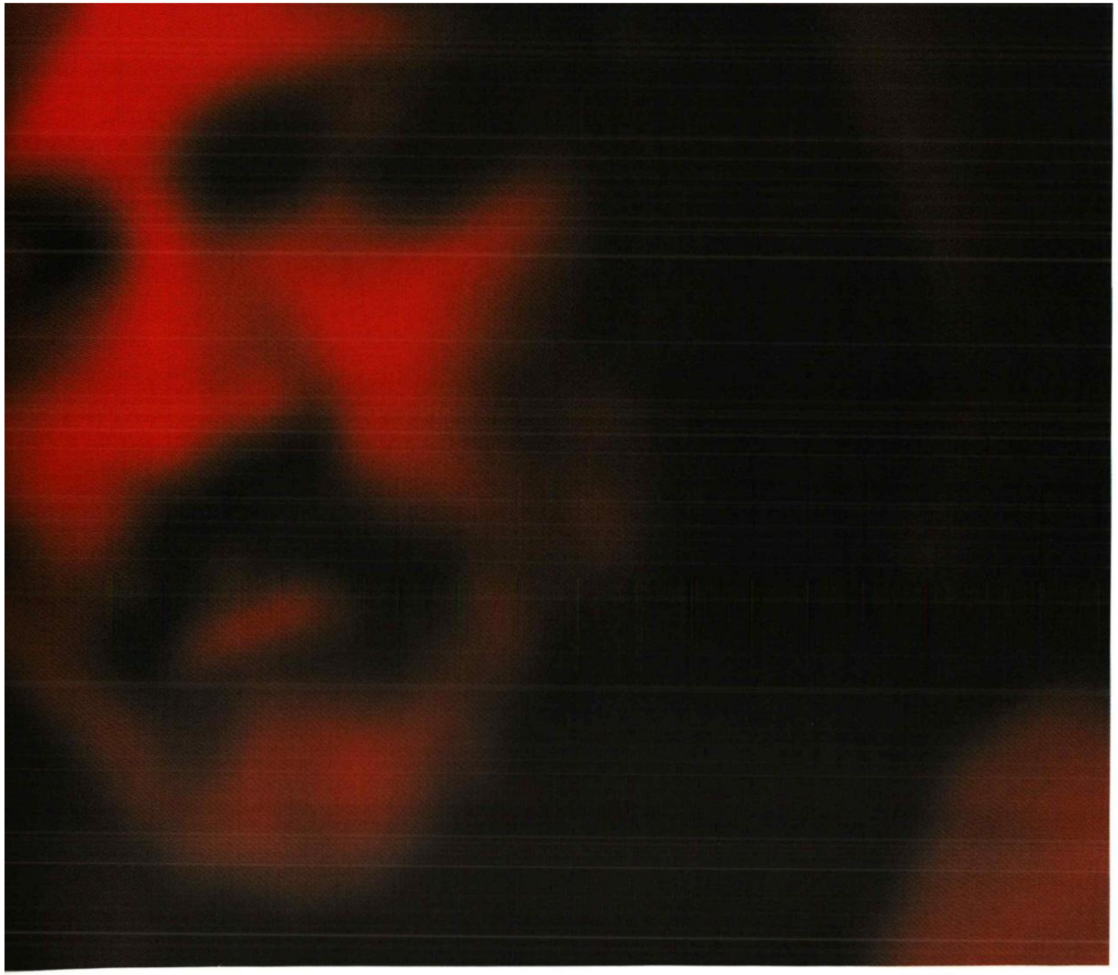
Mr Death: The Rise and Fall of Fred A Leuchter Jnr
(*Sr. Muerte: ascenso y caída de Fred A. Leuchter, hijo*), 1999

Entrevista

Anand Patwardhan



10



La intolerancia racial, religiosa y política son temas que preocupan a Anand Patwardhan, cuyos documentales constituyen una crónica de la India postindependiente, un retrato de una sociedad dominada por el fanatismo tanto de hindúes como de musulmanes. A través de sus documentales, lucha para alertar de los peligros de la creciente polarización de su país. Durante más de veinte años, ha producido una obra documental que examina el choque entre clases, géneros, creencias y partidos políticos en la India y una preocupante potencia nuclear, que constituye el tema central de su último trabajo, **Jang aur Aman** (*Guerra y paz*). Productor, operador de cámara, entrevistador y montador de sus films, Patwardhan es un cineasta autodidacto cuya fuerza nace de la perseverancia y su comprensión de la condición humana.

Anand Patwardhan

París, 9 y 16 de enero de 2003

Mi familia participó activamente en el movimiento por la libertad y la no violencia liderado por Mahatma Gandhi. De hecho, dos de mis tíos pasaron varios años en prisión bajo la autoridad británica. Pero mi conciencia política no despertó verdaderamente hasta 1970, año en que viajé a Estados Unidos para estudiar con una beca en la Universidad de Brandeis. Allí no tardé en formar parte del movimiento contra la guerra de Vietnam, lo que me costó un par de arrestos. Tras completar mis estudios universitarios, me puse a trabajar como voluntario en el Sindicato Unificado de Granjeros César Chávez, en California.

Mi carrera como cineasta se inició por casualidad. En Brandeis estudiaba Sociología, y, aunque no tenía ninguna formación cinematográfica propiamente dicha, conseguí que me dejaran prestado un equipo de rodaje y, tras muchos intentos, decidí lanzarme a filmar manifestaciones de protesta contra la guerra de Vietnam. Realicé mi primer cortometraje con el fin de recaudar dinero para los refugiados que cruzaban la frontera india desde Pakistán Oriental (en la actualidad Bangladesh). Pedimos a todos los universitarios que ayunaran durante un día y donaran el dinero de la comida a los refugiados. Intercalamos las excusas que la gente dio aquel día para no ayunar con fotografías que ilustraban el hambre extrema. El resultado fue un documental benéfico titulado **Business as Usual** (*Los negocios, como de costumbre*).

En 1972 volví a la India y me puse a trabajar como voluntario en un pueblo, donde ayudaba en las tareas del campo y daba clases de ciencia y de hindi; la idea de seguir haciendo cine apenas me rondaba la cabeza. Sin embargo, transcurrido un tiempo, me enteré de que en un pueblo vecino había una clínica para tuberculosos cuyos responsables necesitaban hacer entender a los pacientes que su enfermedad requería un tratamiento prolongado. Entonces decidí hacerme con una cámara de fotos y un magnetófono y elaborar un audiovisual informativo para los pacientes externos. Hacia 1974 me integré en una organización que luchaba contra la violencia y la corrupción en Bihar. Una de mis tareas consistía en fotografiar actos de represión policial. En cierta ocasión, recluté a un amigo que tenía una cámara de Super 8 para filmar una manifestación que acabó siendo reprimida brutalmente por la policía. Poco después, otro amigo grabó imágenes parecidas con una desvencijada cámara Bell & Howell de 16 mm sin sonido sincronizado. Proyectamos la película de Super 8 en una pantalla que a su vez filmamos con una cámara de 16 mm con el fin de conseguir una "ampliación". Con todo este material, me las apañé para montar un documental de media hora titulado **Kranti ki Tarangen** (*Olas de revolución*). Poco antes de finalizar el montaje, se declaró el estado de excepción en la India y algunas de las personas que habíamos filmado fueron arrestadas. El gobierno aplastó el movimiento e impuso la ley marcial. Se suprimió la libertad de expresión hasta el extremo de que algunas personas fueron encarceladas por el mero hecho de conversar en un tren. La película pasó a la clandestinidad. La dividí en varias partes y la saqué de contrabando al extranjero. A los pocos meses, acepté una antigua oferta para estudiar un master en Canadá, reuní los fragmentos dispersos de **Kranti ki Tarangen** y la proyecté fuera de la India en señal de protesta contra el estado de excepción.

Afortunadamente, el estado de excepción llegó a su fin en 1977, año en que volví a la India. En mi siguiente película, **Zameer ke Bandi** (*Presos de conciencia*), abordé el tema de los prisioneros políticos. Un nuevo gobierno había accedido al poder con la promesa de restablecer las libertades civiles, pero muchos ciudadanos acusados de ser comunistas permanecían encarcelados. Yo ya había entrevistado a personas liberadas, pero la película dio un giro y se centró en aquellos presos políticos que seguían cumpliendo condena tras el final del estado de excepción.

A principios de los setenta, los cineastas latinoamericanos que combatían contra el neocolonialismo y defendían sus ideas sobre el "cine imperfecto" –un cine que portaba con orgullo las señales de las luchas que describía– ejercieron una gran influencia en mí. El que una película fuera anticuada y estuviera granulada o rayada, o incluyera secuencias desenfocadas o filmadas a la carrera, no iba en detrimento del impacto de su mensaje. Mi propio trabajo de presupuesto ínfimo respondía a estos estándares estéticos "bajos". Estaba encantado de hacer de la necesidad virtud.

La legibilidad siempre ha sido para mí más importante que el "aspecto" de las cosas. Mi condición de autodidacto hizo que tardara cierto tiempo en mejorar mi técnica cinematográfica. Con los años he ido mejorando,

00:01:09

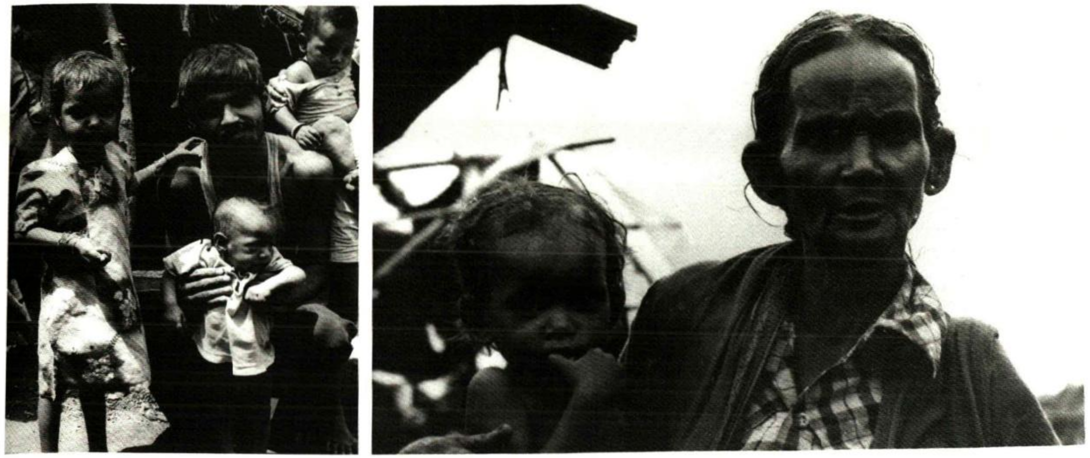
Gente que vive en la calle
Hamar Shahar, 1985

Hamar Shahar, 1985

durante el montaje de una película nunca selecciono las tomas en función de su calidad visual, sino de su capacidad para hacer comprensible la historia. Esto no quiere decir que cada plano deba tener una función clara y definida al momento, sino que recelo del concepto del "arte por el arte" y que no soporto el arte imbuido de sí mismo. Para mí, el arte más excelso surge de forma anodina, sin que uno lo sepa, como un subproducto derivado del trabajo de uno, de la totalidad de lo que hay en la pantalla.

Durante los primeros años, casi siempre contaba con un operador de cámara, como Pradeep Krishen en **Kranti ki Tarangen** o Martin Duckworth en **Utthan da Vela** (*Tiempo de alzarse*). **Hamar Shahar** (*Bombay, nuestra ciudad*) fue el punto de inflexión. Acababa de adquirir una cámara de 16 mm de segunda mano, pero aún no tenía la confianza suficiente para dar el salto. Por aquellas fechas se estaba procediendo a la demolición de numerosas casas de ciudadanos pobres de Bombay con el fin de "embellecer" la ciudad. Ranjat Palit, un joven licenciado del Instituto de Cine de Poona, no sólo se ofreció voluntario para filmar sin cobrar más de una tercera parte de **Hamar Shahar**, sino que también me ayudó a superar mi propia inseguridad a la hora de manejar la cámara. Ranjan realizó un trabajo extraordinario, y con el tiempo ha acabado siendo reconocido como uno de los operadores de cámara de cine documental con más sensibilidad e intuición de la India. Posteriormente, y en parte por motivos económicos, empecé a filmar yo mismo. Mis películas no estaban planificadas y los rodajes eran muy largos y costosos (¡para entonces ya había empezado a pagar a mis colaboradores!), por lo que me resultaba difícil atar a un operador de cámara. El que yo me encargara personalmente de filmar me ayudó a administrar mejor el gasto en película virgen. En las entrevistas largas, por ejemplo, sabía cuándo había que apagar y encender la cámara. Lo que empezó siendo una necesidad acabó convirtiéndose en algo divertido. He aprendido a apreciar el contacto visual directo que me proporciona rodar y entrevistar a la vez. Compaginar las tareas de operador de cámara y montador tiene sus ventajas e inconvenientes. Al acotar el punto de vista, uno puede centrarse más, pero siempre corre el riesgo de perderse algunos momentos tangenciales de gran importancia. A veces echo de menos el goce de descubrir un punto de vista nuevo; otras, me siento satisfecho de haber conseguido la toma que quería sin el filtro de una mirada ajena.

Casi siempre trabajo con un pequeño equipo de gente que viene colaborando conmigo desde hace muchos años. De hecho, la mayoría son buenos amigos míos. Las retribuciones acaban llegando tarde o temprano, pero el film siempre tiene prioridad y debe hacerse con lo que haya en el banco. Cuando el film recupera sus costes, el dinero sobrante se invierte en la producción del siguiente proyecto. Nunca voy detrás de subvenciones ni escribo guiones; de hecho, cuando empiezo un nuevo film, nunca sé adónde me llevará. No me motiva especialmente seguir haciendo películas porque sí, por lo que sólo me embarco en un nuevo proyecto cuando una serie de hechos e ideas empiezan a interesarme demasiado. Otro motivo por el que soy reacio a los grandes presupuestos es que mis películas son a menudo críticas con el sistema, y no deseo dar pie a que posteriormente se me pueda acusar de estar financiado por éste. Acumulamos imágenes de interés hasta alcanzar una masa crítica susceptible de convertirse en un documental. **Jang aur Aman**, mi film más reciente, me llevó tres años y medio de trabajo. Durante ese período también filmamos otros acontecimientos, pero los ensayos nucleares llevados a cabo por la India y sus consecuencias pasaron a ser el tema crítico y todo lo demás quedó relegado a un segundo plano. Muy de tarde en tarde hago a la vez más de una película. Fue el caso de **Pitra, Putra aur Dharmayuddha** (*Padre, hijo y guerra santa*), filmado entre 1986 y 1995, y **A Narmada Diary** (*Un diario de Narmada*), filmado entre 1990 y 1995; algo que sólo fue posible gracias a Simantini Dhuru, quien hizo casi todo el trabajo de cámara de este segundo film. Los habitantes del valle de Narmada están haciendo frente heroicamente a la construcción de un gigantesco embalse que sepultará bajo el agua sus campos fértiles y sus hogares. Nuestra película, rodada en Hi-8, es un diario en forma de vídeo que cubre cinco años de esta lucha sin tregua.

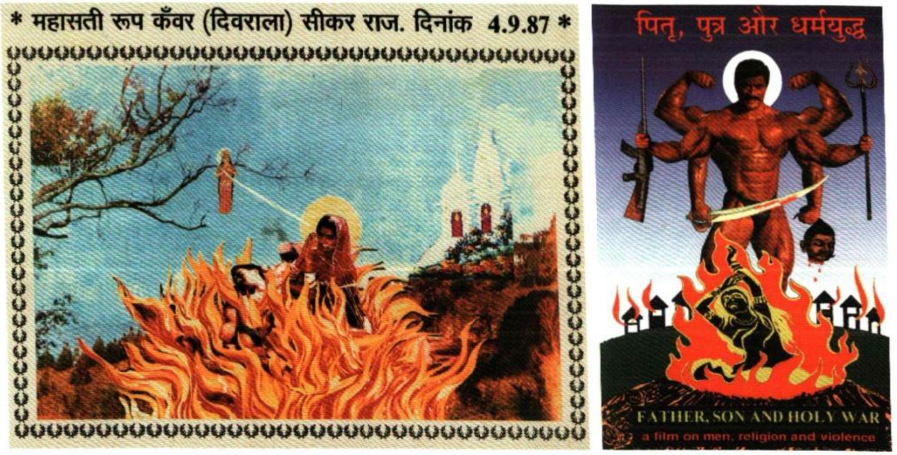

Gente que vive en la calle
Hamar Shahar, 1985

Hacer un documental es tener ganada sólo la mitad de la batalla. Mostrar estas películas es la verdadera cuestión. De lo contrario, ¿de qué serviría emplear tanto tiempo y esfuerzos? Si no pudiera proyectar personalmente mis películas y discutir con el público sobre ellas, tal vez perdería la motivación para seguir haciéndolas. Pero creo que las películas sólo pueden tener verdadero impacto político si llegan al gran público, o lo que es lo mismo, a la audiencia televisiva. Aunque todos los días de mi vida proyectara una película con mi propio proyector portátil, ésta sólo podría ser vista por menos de un uno por ciento de la población de la India. El Estado indio no tolera la crítica, por lo que me encuentro continuamente librando batallas judiciales para conseguir que la televisión nacional incluya mis films en su programación, algo que hemos logrado en tres ocasiones. **Hamar Shahar** fue el primer caso. A pesar de obtener el premio nacional al mejor documental en 1985, la cadena estatal Doordarsham rechazó su emisión. Acudí al Tribunal Superior de Bombay para reclamar mi derecho a la libertad de expresión y el derecho de los ciudadanos a la información. Doordarshan está obligada por ley a mostrar los mejores documentales, por lo que fue cogida en una falta y ganamos el caso. Por el mismo motivo, volvimos a ganar con **Una Mitran di Yaad Pyaari** (*En memoria de amigos*), un documental sobre las luchas internas en Punjab, y de nuevo con **Raam ke Naam** (*En el nombre de Dios*), que trata del empuje del fundamentalismo hindú. Más recientemente, con **Pitra, Putra aur Dharmayuddha**, ganamos en el Tribunal Superior de Bombay pero sufrimos un revés en el Tribunal Supremo. En la actualidad, la ideología fundamentalista hindú de derechas está minando lentamente pero sin descanso el equilibrio de poderes de nuestra democracia. Sin embargo, aún no he dado el caso por perdido, aunque es probable que tengan que pasar varios años antes de que esta película llegue al gran público.

Mientras en la India son motivos políticos los que impiden a mis films ser bien recibidos por las cadenas televisivas, en el extranjero, el empobrecimiento intelectual de la tele en general ha tenido consecuencias similares para mi trabajo. Hacer pensar al espectador ya no entra en los planes de muchas cadenas, y mis películas exigen del espectador un mínimo de reflexión e interés por las cosas que suceden fuera de su entorno inmediato. En Estados Unidos, por ejemplo, apenas hay interés por lo que sucede en el resto del mundo, a no ser que estén bombardeando el lugar en cuestión o estén siendo bombardeados. La televisión británica fue algo mejor durante algún tiempo, cuando gente como Alan Fountain promovió la idea de que el "Sur" –el mundo en vías de desarrollo– podía hacer películas sobre sí mismo en vez de que alguien del "Norte" –el mundo desarrollado– visitara algún país del Tercer Mundo durante cinco días y volara de vuelta a casa con una historia bajo el brazo.

La "teoría" del cine me deja más bien indiferente. La considero autocomplaciente, limitadora y sujeta a los caprichos de la moda. Pongamos por caso los conceptos de "autorreflexión" o "democracia de forma". No hay manera de escapar del hecho de que el cine implica manipulación y de que el cineasta mantiene el control de cientos de formas diferentes. Incluso el célebre "salto de continuidad" es una mera declaración de la que se sirve un director para demostrar que no tiene intención de manipular al espectador. Pero la manipulación no empieza ni acaba con un montaje sin costuras. Uno siempre se ve obligado a elegir entre diferentes ángulos de cámara y a decidir en función de un montón de variables. La genuina esencia de un film no depende de gestos formalistas, sino que reside en un territorio a medio camino entre el cineasta y su conciencia.

Cuando empecé, a principios de los setenta, el vídeo no existía. El vídeo me ha dado libertad para filmar mucho más material del que filmaría en formato cinematográfico, un formato mucho más caro y que ya me ha ocasionado bastantes quebraderos de cabeza. El vídeo está hecho a prueba de impericias. De hecho, tengo tendencia a filmar de más, con la consiguiente pesadilla que implica tener que montar ingentes cantidades de imágenes esparcidas por doquier, si bien esto también dota a las películas de una dimensión más plural. Películas como **Raam ke Naam** y **Pitra, Putra aur Dharma-**


* महासती रूप कँवर (दिवराला) सीकर राज. दिनांक 4.9.87 *
पितृ, पुत्र और धर्मयुद्ध
FATHER, SON AND HOLY WAR
a film on men, religion and violence

Cartel que ensalza el *sati* (sacrificio de la viuda, izquierda) y cartel de Pitra, Putra aur Dharmayuddha, 1995 (derecha)

Bhagat Singh, luchador por la libertad
de la India ejecutado en la horca
por los británicos a la edad
de veintitrés años
Una Mitran di Yaad Pyaari, 1990

yuddha fueron filmadas en celuloide y tenían un proporción de ocho horas de rodaje por cada hora de metraje. **Jang aur Aman** fue filmada en formato de vídeo digital con una proporción de más de cien a uno. El vídeo también te proporciona automáticamente sonido sincronizado, algo tremendamente práctico y que permite incluso trabajar con unidades de rodaje de una sola persona. Muchos cineastas reniegan del vídeo. Sin embargo, francamente, creo que seguir comparando cine y vídeo es un debate caduco, ya que la calidad del vídeo ha mejorado hasta tal extremo que en una sala equipada con un buen proyector de vídeo resulta difícil distinguir el uno del otro. Las imágenes que ahora filmo en formato de vídeo digital tienen mucho mejor aspecto que las de cualquiera de mis mejores películas de 16 mm. En lo referente a los aspectos técnicos, aunque utilizo el montaje no lineal, mis hábitos se forjaron con el celuloide, de manera que sigo siendo algo purista al respecto. Casi nunca empleo fundidos, prefiero los cortes directos. Tampoco soy muy partidario de la música de fondo ni de las pistas de audio, y apenas corrijo los colores.

La realización de estas películas se prolonga durante varios años. Nunca doy por terminada una película hasta no haber hallado un aspecto verdaderamente crucial de la historia que cuenta. He aquí la ventaja de no trabajar por encargo, nunca tengo plazo de entrega. El rodaje y el montaje son muchas veces simultáneos, pues se trata de un proceso en marcha. Y cuando la estructura ya está casi definida, la narración empieza a cobrar forma por sí misma. Prefiero prescindir de narrador, pero se trata de algo que sólo he logrado en contadas ocasiones. **Hamar Shahar**, de ochenta y dos minutos, giraba en torno a la gente que vive en las calles de Bombay y a la elite de la ciudad que vive en apartamentos de lujo. En cierto sentido, era un diálogo cinematográfico entre habitantes de una misma ciudad que en la vida real nunca hablan entre sí. Ante contrastes tan fuertes, la figura del narrador se hacía innecesaria; bastaba con ver y escuchar a los participantes para que todo resultara claro. Otras películas tratan temas más complejos cuyas historias no se cuentan por sí mismas, lo que me obliga a rellenar los huecos. La narración proporciona un marco de referencia para comprender la historia que se cuenta, pero incluso en **Jang aur Aman** su papel es limitado. Ésta fue la primera vez que utilicé una narración en primera persona. Sentí la necesidad de empezar hablando de mis orígenes familiares, pues sabía que una película que critica el jingoísmo y la bandera india sería inevitablemente acusada de antipatriótica. Así que establecí mis credenciales "nacionales" declarando abiertamente que mi familia luchó por la independencia. Resulta irónico que los fundamentalistas hindúes que están actualmente en el poder y me acusan de traidor pertenezcan a la ideología que asesinó a Gandhi. Y no sólo eso, sino que en vez de luchar por la independencia, dieron su apoyo a los británicos, al igual que lo hicieron los fundamentalistas musulmanes. Quienes lucharon por nuestra independencia querían una sociedad laica y democrática, y de eso es de lo que trata la película, de la nostalgia por aquellos ideales y del dolor por lo que ha sucedido con ellos en los últimos tiempos.

Los riesgos a los que me enfrento como cineasta son mínimos en comparación con los de las personas de firmes convicciones que por hablar a una cámara han perdido la vida. El sacerdote hindú que habló contra el fundamentalismo hindú en **Raam ke Naam** pertenecía a un templo que posteriormente fue arrasado por una horda de fanáticos. Él ya había hecho declaraciones a la prensa en muchas ocasiones antes de que yo lo filmara, pues se trataba de una persona muy valiente. Cuando acabé el montaje del film, se lo enseñé y le pregunté si su aparición en aquella película podía complicarle aún

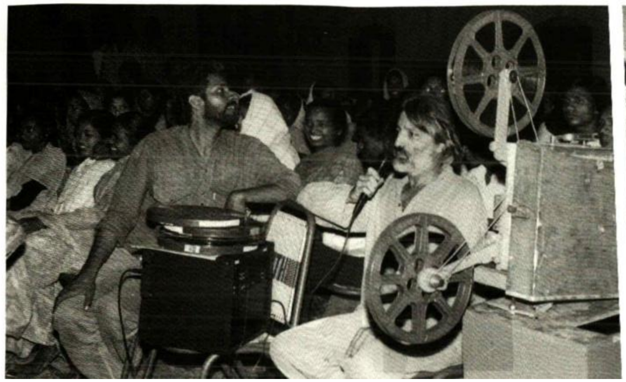
Raam ke Naam, 1992

más la vida. Se rió y me dijo: "Estás haciendo mi trabajo por mí". Me dio las gracias y se llevó varias cintas para proyectarlas en la ciudad de su templo, Ayodhya. Un año más tarde fue asesinado. Me sentí muy mal. Viví el hecho de que no hubiéramos podido protegerlo con una sensación de fracaso y vergüenza por parte de todas las fuerzas laicas de nuestro país. El fracaso no era el hecho de que saliera en la película, sino que no saliera lo suficiente pese a que la película tuviera un público minoritario. Se trataba de uno de los héroes de la India seglar, lo que no impidió que la noticia de su asesinato sólo apareciera en forma de breves artículos, sepultados en las páginas interiores de unos pocos periódicos. Si hubiera sido alguien famoso, habría sido mucho más arriesgado matarlo.

A pesar de que no tengo pelos en la lengua, los riesgos que asumo son mucho más pequeños que los de muchas de las personas a las que he filmado. Estoy protegido por mi clase y mi casta, y por el hecho de que la gente me conoce y me apoya. Así que tengo la responsabilidad de utilizar mi posición privilegiada para hablar contra el fundamentalismo. Si un musulmán hiciera esto, estaría acabado. Tampoco una persona de la clase obrera podría hacer lo que yo hago. En mis últimas películas, alerto sobre el empuje del fundamentalismo hindú, porque lo percibo como una creciente amenaza para la India. Más del 80 por ciento de los indios son hindúes, y cuando una mayoría se vuelve fanática crece el peligro de un genocidio. Por su lado, el fundamentalismo y la militancia musulmanes en la India constituyen una forma de suicidio: cuando los musulmanes cometen algún acto violento contra los hindúes, saben que por cada hindú asesinado, morirán diez musulmanes. Obviamente, estoy en contra de todos los fundamentalismos, pero en mi rincón del planeta, y probablemente en el resto, el fundamentalismo religioso es más "político" que "religioso". No tengo nada en contra de aquellos grupos de hindúes o musulmanes que son genuinamente religiosos. La violencia surge cuando la religión se utiliza como un arma de poder político. Personalmente no soy una persona religiosa, aunque puedo ver el bien en muchas religiones. Pero también veo la religión como un instrumento de poder en manos de una elite que protege sus privilegios mientras otros trabajan duro sin perder la ilusión.

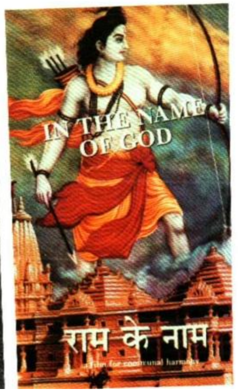
De vez en cuando me tienta la idea de hacer cine de ficción para explicar la historia de personas ya fallecidas o de tiempos pasados. Pero evidentemente, la mayor tentación en este sentido es el hecho irrefutable de que una película de ficción puede llegar a millones de espectadores, mientras que desgraciadamente un documental ocupa un lugar marginal en la psique del mundo. Tal vez sea la falta de coraje o tal vez el que no posea el talento necesario para hacer cine de ficción: está claro que carezco de las habilidades empresariales necesarias para acometer una gran producción. También me resulta difícil delegar; éste es el motivo por el que acabo haciendo tantas cosas yo mismo. Pero también hay muchísimas buenas razones para seguir cultivando el género documental. Los documentales dan voz a personas de verdad y poseen un innegable valor como documentos y testimonios históricos. ¿Quién creería que los campos de exterminio de Hitler existieron si no hubiera imágenes filmadas de los mismos? ¿Quién creería que en Gujarat turbas de exaltados hindúes vertieron gasolina sobre niños pequeños y luego les prendieron fuego? ¿Quién creería que en la década de 1970 Brezhinski, un asesor del presidente Ronald Reagan, se dirigió a un grupo de niños musulmanes en Pakistán y ensalzó las virtudes de la *yihad* ("guerra santa")? Y de no ser por los documentales, en lugar de las imágenes de Gandhi, tendríamos que conformarnos con las de Ben Kingsley.

Anand Patwardhan (derecha) presenta uno de sus documentales



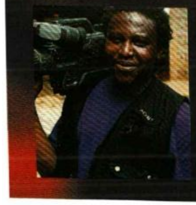
Utthan da Vela, 1981

Cartel de **Raam ke Naam**, 1992

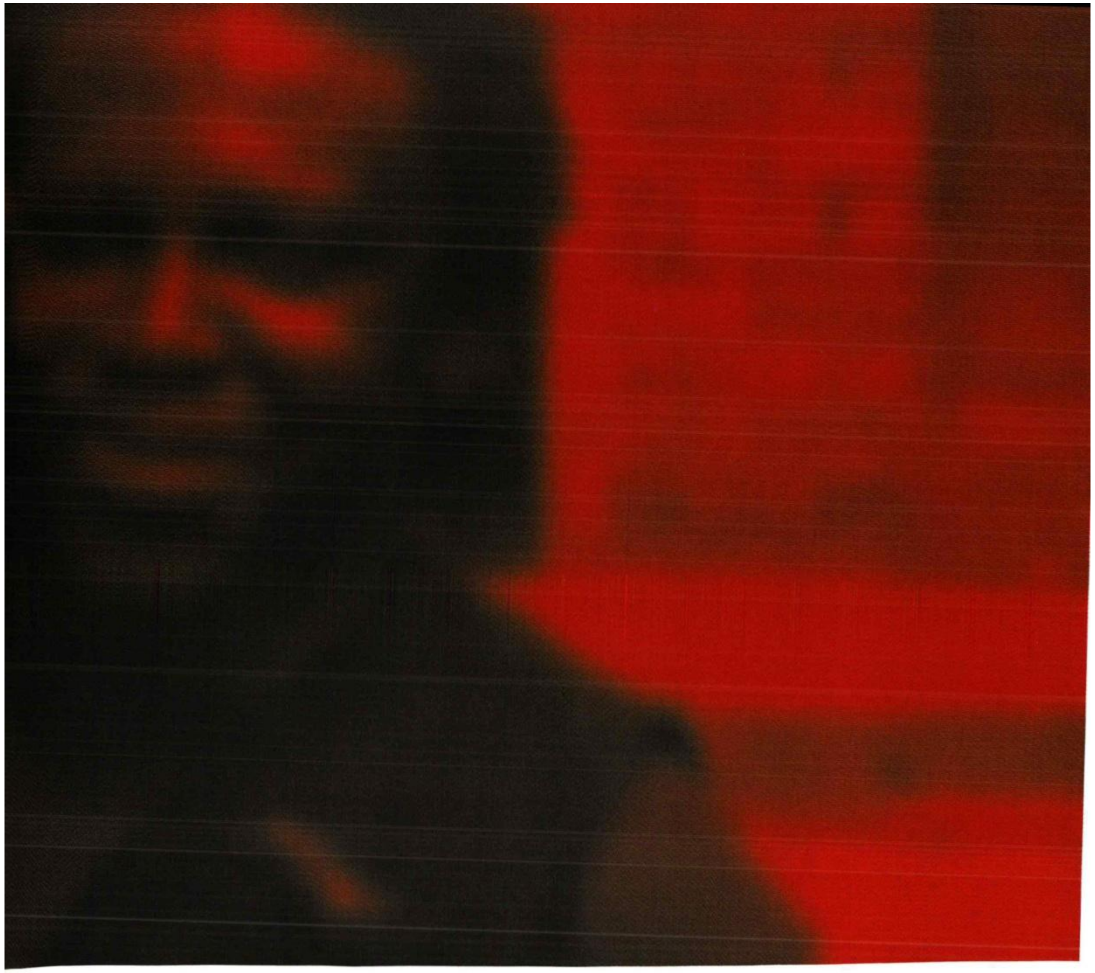


Entrevista

Jean-Marie Teno



11



Jean-Marie Teno es autor de un documental que se nutre del paso de Camerún de país agrario a país semiindustrial y de las cicatrices de la colonización alemana, británica y francesa. Teno pertenece a una generación de cineastas comprometidos. Según él, "colonización, civilización, independencia y, más recientemente, el discurso humanitario constituyen meras excusas y gestos histriónicos destinados a perpetuar sin remordimientos la explotación de África por parte de las potencias extranjeras". En **Afrique, je te Plumerai…** (*África, yo te desplumaré…*), su voz en *off* explica: "Busqué la relación de causa y efecto entre el insoportable pasado, con su violencia colonial, y el presente. Busqué la respuesta a por qué una tierra con sociedades tradicionales bien estructuradas se convirtió en un Estado incompetente".

Jean-Marie Teno

Meze, 21 de octubre de 2002

Nací en 1954 en el seno de una familia humilde y viví en Camerún hasta los veintiún años. En 1975 pasé un año en Inglaterra estudiando electrónica con una beca del Instituto Británico en la politécnica de Portsmouth antes de venir aquí, a Francia. En Inglaterra conocí a muchos jóvenes activistas políticos pertenecientes a grupos socialistas internacionales, cuyos debates me atraían muchísimo más que la electrónica. Pasé aquel año aprendiendo inglés, charlando mucho, participando en debates y leyendo el periódico *Socialist Worker*. De allí me mudé a Francia, donde hice un master en comunicación en la Universidad de Valenciennes. Nada más concluir el master entré en la televisión, donde trabajé durante casi quince años como editor. Durante mis vacaciones anuales regresaba a Camerún para rodar cortometrajes, ya que sentía un gran deseo de hablar de mi lugar de origen, de mi país natal. Pero llegó un momento en que los cortos exigían tanta dedicación que tuve que tomarme tres meses libres, que pronto se convirtieron en seis. Finalmente, dejé mi trabajo en Francia para dirigir a tiempo completo.

El trabajo en televisión era sólo un modo de ganarme la vida. Con el dinero de mi primer sueldo me compré una cámara de 16 mm. Lo único que de verdad quería hacer era dirigir películas, y, debido a que nunca había asistido a una escuela de cine, aprendí a base de práctica y lecturas. Se trataba de un equipo de rodaje de un solo miembro. Había sido buen estudiante y mi familia tenía esperanzas de verme convertido en un médico o en un ingeniero que pudiera mantenerlos. Así que mi decisión de dedicarme al cine supuso una cierta decepción para ellos. Soy el mayor de siete hermanos, de los cuales cinco son mujeres. Nadie en mi familia había hecho películas ni se había dedicado a una profesión artística.

Ken Loach fue una gran inspiración para mí. Su planteamiento cinematográfico me resultaba tremendamente realista. Tenía la sensación de estar viviendo con aquellos personajes, que me conmovían sobremanera. De hecho, en la época en que vi por primera vez sus películas no podía distinguir bien entre documental y ficción ni conocía a ninguno de sus actores, por lo que sus películas podrían haber pasado por documentales. Cuando empecé a realizar mis propias películas, decidí utilizar tanto a actores profesionales como a gente de la calle, algo que llevó a muchas personas a encontrar problemáticas mis primeras películas. **Hommage** (*Homenaje*), por ejemplo, que rodé por mi cuenta, estaba basada en la vida cotidiana de mi pueblo e incluía el funeral de mi padre, que había fallecido cuando yo aún estudiaba en la universidad aquí, en Francia. En el momento de su muerte yo no disponía de recursos económicos para regresar a mi país, por lo que tuve que trabajar durante un año para ahorrar el dinero necesario para comprar el pasaje de vuelta. Cuando llegó el momento de partir, llevé conmigo una cámara Arri ST y una pequeña grabadora. Al no disponer de sonido sincronizado, no tenía más remedio que filmar una toma primero y grabar el sonido a continuación. Tras rodar cuatro rollos, la cámara dejó de funcionar, pero tenía una pequeña Leica y proseguí sólo con fotografías. Eso era a principios de los ochenta y por norma general la gente consideraba los documentales aburridos, por lo que pensé: "¿Por qué no hacer de la realidad algo tan entretenido como una película de ficción?". Escribí un texto para el documental describiendo cómo me sentía entonces, pero pronto quedó claro que era demasiado largo y aburrido. Al transformarlo en un diálogo entre dos personajes imaginarios, uno que se había marchado del pueblo y otro que se había quedado, conseguí que resultara más animado. Le pedí a dos actores amigos míos que leyeran la conversación y la grabé en mi pequeño dormitorio. **Hommage** es una película muy personal. Fue como una especie de terapia por lo mucho que había tenido que esperar para asistir al funeral de mi padre. Fue como pasar página a un capítulo de mi vida. No parece un film de ficción pero tampoco se puede decir que sea un documental. Atribuyo su concepción a la influencia de Ken Loach. No sé exactamente qué pasó, pero alguien decidió proyectar la película en el Festival de Cine de Nyon, donde obtuvo un premio. Poco después, en el Cinéma du Réel, se hizo con el premio al mejor cortometraje. Y así fue como esta modesta película que había hecho por mi cuenta empezó a viajar por el mundo y acabó convirtiéndose en mi primer trabajo importante.

No me preocupan la moda ni las tendencias; sólo trato de dar con la manera más eficaz de expresar las cosas que me importan. Hago películas con la esperanza de revelar la situación de mi país al resto del mundo, y tal vez de provocar algún cambio. Aborrezco el hablar por hablar, así que cuando hablo, siempre deseo poder decir algo que merezca la pena. En mi caso, hacer películas fue una manera de eludir la censura existente en mi país

00:01:19

Hommage, 1985

y que ha afectado al trabajo de tantos periodistas. Recuerdo una película de un cineasta camerunés que trataba el tema de la dote, la cual hubo un tiempo en que podía llegar a ser ciertamente prohibitiva para muchas familias. Se trataba de una comedia y gracias a su enorme popularidad el gobierno decidió implantar una ley limitando la cuantía de las dotes. El hecho de que un film pudiera precipitar un cambio social de tal magnitud me impresionó hasta tal extremo que pensé que el cine constituía un medio ideal para eludir la censura y hablar sobre aquello de lo que el gobierno no quiere ni oír hablar. Así que mi necesidad de hacer películas surgió de mi deseo de hablar del barrio en el que crecí y de la situación de mi gente, que no tenía voz propia.

El trabajo de cámara lo hago yo, pero nunca me encargo del montaje, a pesar de mi experiencia como editor en televisión. Tuve la suerte de poder contar con un montador amigo mío en el montaje de mi primera película, y desde entonces nunca he montado verdaderamente nada de mi trabajo. Necesito guardar cierta distancia con respecto a lo que filmo y asegurarme de no estar hablando solo. Me gusta disponer de un montador que pueda observarlo todo globalmente y decirme si tiene sentido o no. Cada vez trabajo más asiduamente con Christiane Badgley, mi esposa, que es realizadora y montadora de documentales. No resulta fácil trabajar con alguien tan próximo. Puede afectar tanto a tu relación personal como al montaje. Cuando funciona, lo hace de maravilla, pero cuando surge algún malentendido, todo en general se resiente. Dar con un montador con quien poder establecer una relación sólida y duradera no es sencillo.

Produje mi primera película con dinero de mi bolsillo. Por aquel entonces, no sabía nada del proceso de financiación. Más tarde conocí a cineastas que me dijeron que no debería trabajar así y que debería buscar un productor. Sin embargo, a los productores franceses no les interesaba mi visión de África, y a mí no me interesaba hacer documentales sobre danzas y tambores africanos. Así que no me quedó más remedio que producir y distribuir mi propio trabajo. Hice cursillos de redacción de guiones y de producción cinematográfica, y empecé a entender paulatinamente el funcionamiento del sistema. Ahora incluso ejerzo como productor para otros realizadores y todavía me sigo encargando de la distribución de mis películas.

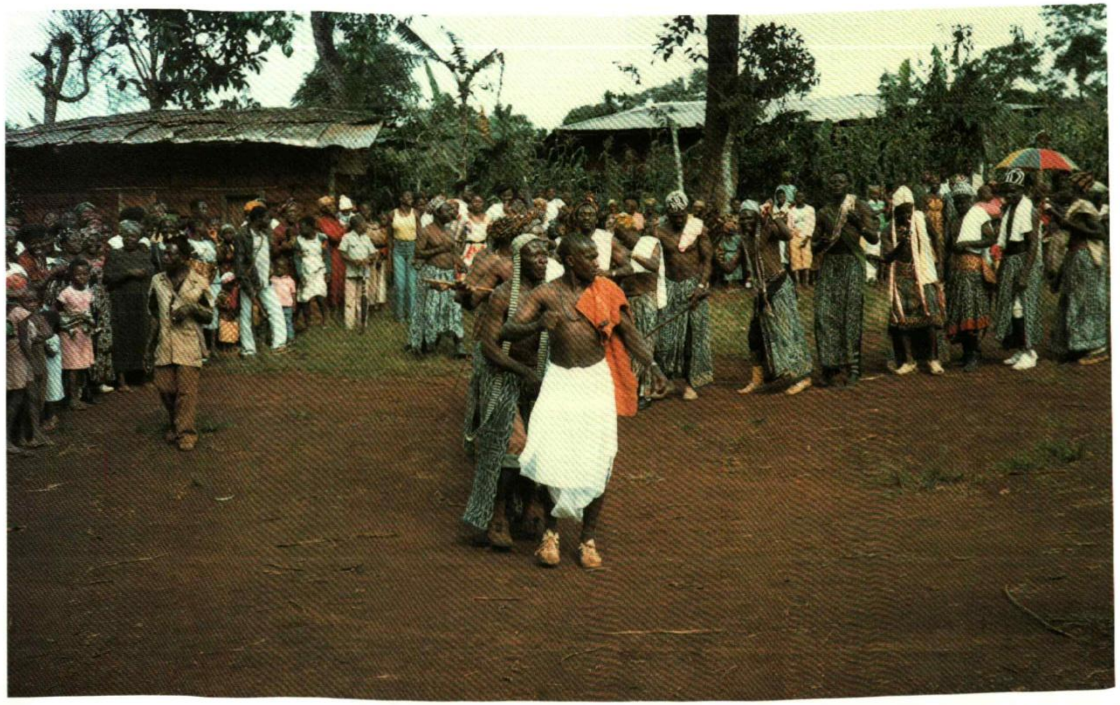
Los europeos han tendido a monopolizar ciertos aspectos de la vida. Vivimos en un mundo interactivo en el que personas y mercancías están continuamente viajando. Las primeras películas que vi en Camerún procedían de la India, Estados Unidos y Francia. Llegué a Europa escapando de África, y sólo entonces empecé a conocer de verdad mi propia historia. Hoy sé más cosas sobre la historia de África que si me hubiera quedado en Camerún. Todo el sistema se basa en la colonización y en perpetuar la dependencia de los africanos, quienes poseen unas pocas nociones acerca de la cultura europea y desconocen por completo la suya propia. Yo tengo acceso a vastas fuentes de información y libertad para cuestionar cualquier tema, viajar y hacer películas que hablen de todo lo que me importa de verdad. Puedo cuestionar aquellos aspectos de mi sociedad que me disgustan y pronunciarme en contra de ellos, lo que a su vez me permite cuestionar la actitud de los europeos con respecto a África. Me pregunto cómo es posible que la gente tolere vivir bajo una dictadura. En el *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*, del escritor del siglo XVI Étienne de La Boétie, puede leerse que por debajo de cada tirano en el poder hay muchos tiranos menores que oprimen al pueblo, que a su vez acaba encontrando a aquellos a los que poder oprimir. Al oprimir a otros, uno acepta su condición de oprimido. Yo hace tiempo que llegué a la conclusión de que Camerún vive en una suerte de "servidumbre voluntaria". Siempre hay una figura paterna o regia que detenta el poder, y todo el mundo quiere una pequeña porción para poder oprimir a otros, y así sucesivamente hasta que el número de personas que se sienten insatisfechas con el sistema supera con creces al de los que se benefician de él. Cambiar esto va a ser muy difícil.

Con la creciente popularización de la videocámara, todo el mundo es un documentalista en potencia. Sólo se necesita disponer de cierta experiencia vital. Yo mismo empecé bastante tarde. Cuanto más cine hago, más me decanto por la simplicidad en lo referente a la estructura y la historia. **Le Mariage d'Alex** (*La boda de Alex*), que rodé en 1999, es una película sencilla cuya acción gira en torno a un evento que discurre entre las doce del mediodía y la una de la madrugada. Se trata de un argumento muy lineal, y, sin embargo, conseguir dotarlo de interés no fue nada sencillo. Dar ritmo a una historia basada en un único acontecimiento resulta más complejo que entretejer una serie de acontecimientos. Un vecino de mi pueblo iba a casarse con la que sería su segunda esposa. Según la tradición popular, la primera esposa debe estar presente en la boda y mostrar un semblante de felicidad. El novio tenía cuarenta y pocos años, la primera esposa estaba en la mitad de la treintena y la segunda apenas rebasaba la veintena. La primera esposa cumplió con la farsa, aunque yo pude percibir su enorme tristeza. Filmé una cinta de tres horas y durante el montaje me di cuenta de que aquello podía ser algo más que un simple vídeo de boda. Hacer un estudio sociológico de la poligamia no entraba en mis planes, pero el inicio de la convivencia entre aquellas dos mujeres cobró un gran interés. La mayor de las dos esposas preguntó a la más joven por qué había llorado al abandonar el hogar familiar; al fin y al cabo, no tenía por qué casarse, pues tenía la opción de negarse a mudarse a la nueva casa. Y la esposa más joven contestó: "Es mi seguro de vida. Casarme es mi seguro de vida", lo que viene a demostrar que esta tradición sólo se perpetúa porque algunas mujeres están dispuestas a aceptarla. Aún más descorazonador es pensar en el sufrimiento y dolor que debió de experimentar la primera esposa el día en que la nueva esposa se mudó a vivir con ellos, un dolor que sin embargo no le impedirá en el futuro persuadir a su propio hijo para que se busque una segunda esposa, pues cuando un hombre sólo tiene una esposa, su madre deja de ocupar una posición relevante dentro de la jerarquía familiar, posición que sólo recuperará cuando su hijo se convierta en polígamo. Hice **Le Mariage d'Alex** para aquellas mujeres que han olvidado su sufrimiento y tristeza. Abordar la poligamia desde esta perspectiva fue algo inédito. La gente siempre ha justificado la poligamia diciendo que se trata de una tradición o que forma parte del islam.

Chef ! (*¡Jefe!*) sólo podría haberse hecho en vídeo. En 1997 estaba de nuevo en mi casa de Camerún cuando me topé casualmente con un muchacho de dieciséis años que había robado un pollo y cuatro polluelos y estaba a punto de ser linchado por una multitud. Unos días antes había visto en televisión que cuando se atrapa a un ladrón es frecuente que la gente lo golpee hasta matarlo. El caso es que la tensión en torno a aquel muchacho iba en aumento y decidí ponerme a filmar con mi vieja DSR200. A pesar de que ya había tratado con la violencia anteriormente, entonces la veía por primera vez de cerca, y era testigo del *crescendo* histérico de una muchedumbre. En un momento dado, intervine: ¡no

Bikutsi Water Blues, 1988

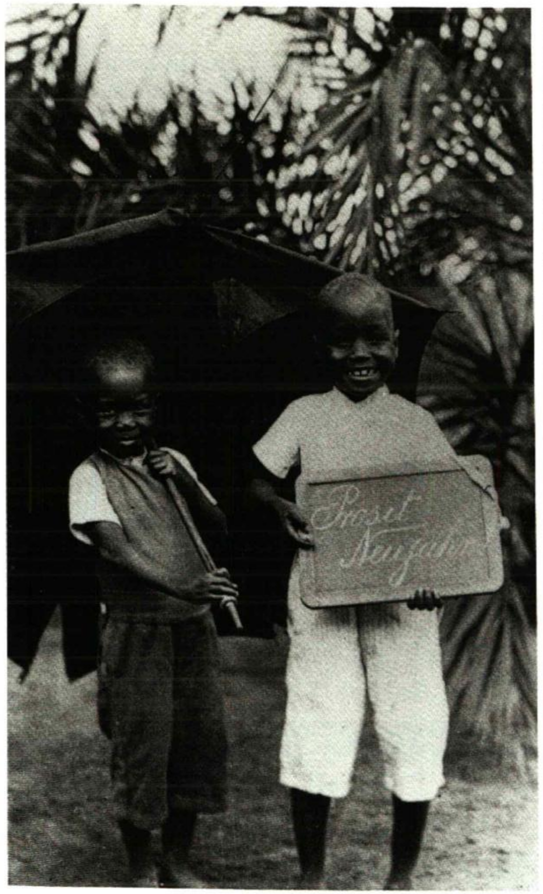
Jean-Marie Teno



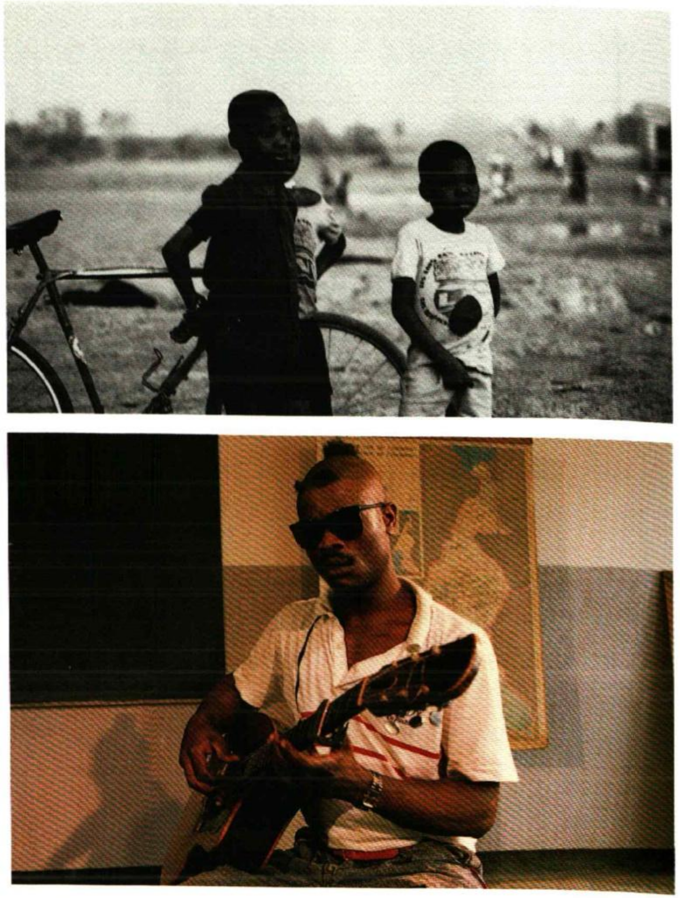
ARRIBA: **Chef !**, 1999

DERECHA: **Vacances au Pays**, 2000

PÁGINA IZQUIERDA:
Bikutsi Water Blues, 1988


Prosit
Neujahr

Afrique, je te Plumerai..., 1992



Bikutsi Water Blues, 1988

podía quedarme ahí parado, filmando cómo linchaban a aquel muchacho hasta la muerte! Aquella misma semana, un periodista amigo mío había sido detenido por preguntar en su periódico por el infarto sufrido por el jefe de Estado en el transcurso de un partido de fútbol. Mi amigo fue condenado a diez meses de prisión. Estos dos hechos, aparentemente inconexos, sucedieron de forma casi simultánea y me llevaron a reflexionar detenidamente sobre el tema de la servidumbre y el prejuicio en mi país.

Por aquellas mismas fechas descubrí, impresa en la contraportada de un libro de ejercicios, una tabla de reglas para mujeres y esposas que incluía frases del estilo: "El hombre es siempre el cabeza de familia", o "una mujer en la cama con su marido debe pedirle permiso para darle la espalda". Interrogué a mis primas al respecto y me explicaron que se trataba de reglas que se enseñan a las mujeres antes de casarse. Ante mi incredulidad, me dijeron que preguntara en el Ayuntamiento y añadieron que muy probablemente me facilitarían allí aquella misma tabla. Evidentemente, no era cierto. Las leyes son las mismas que en Francia. Pero esta actitud está tan arraigada en la mentalidad de la gente que muchas formas de opresión de la mujer son consideradas generalmente como oficiales. **Chef !** fue cobrando forma lentamente, pero sin una videocámara no habría sido posible para mí seguir ninguno de los dos acontecimientos. Filmé al muchacho y a la multitud ininterrumpidamente durante una hora. Una de las ventajas del vídeo es que te brinda la posibilidad de reaccionar ante lo inesperado. Aquella fue una película que se desarrolló al mismo tiempo que los hechos que recogía, y sin embargo me llevó casi nueve meses completarla, pues no sabía muy bien adónde quería llegar. Cuando empecé a filmar, todo lo que sabía era que aquel pobre chico era un ladrón y que por el estado de ánimo de la multitud estaba claro que habría un linchamiento. Por norma general, en estos casos lo único que se ve en televisión es un cadáver sin más. Casi nunca se muestra cómo la multitud se va enardeciendo hasta alcanzar el punto de no retorno. Me dije que si estaban dispuestos a llegar a aquel extremo, yo estaría allí con una cámara grabándolo. Cuando me preguntaron si era de las noticias de la cadena nacional, les contesté que era un reportero de un periódico de la oposición. De esta manera, me dejaron tranquilo y pude seguir filmando. Un hombre mayor decía que no lo golpearan, que sería mejor llevarlo a la policía. Otros decían que no, que un ladrón debía morir. Empezaron a golpearlo y entonces oí un golpe sordo a través del altavoz de la cámara, momento en el que dejé de grabar para interponerme entre la muchedumbre y el muchacho. Eran jóvenes de entre dieciocho y veinte años y yo pasaba de los cuarenta, pero pensé que si estaban dispuestos a linchar a un ladrón no iban a atacarme simplemente por decirles que pararan. Finalmente se calmaron los ánimos y alguien propuso llevarlo al *chef du quartier*.

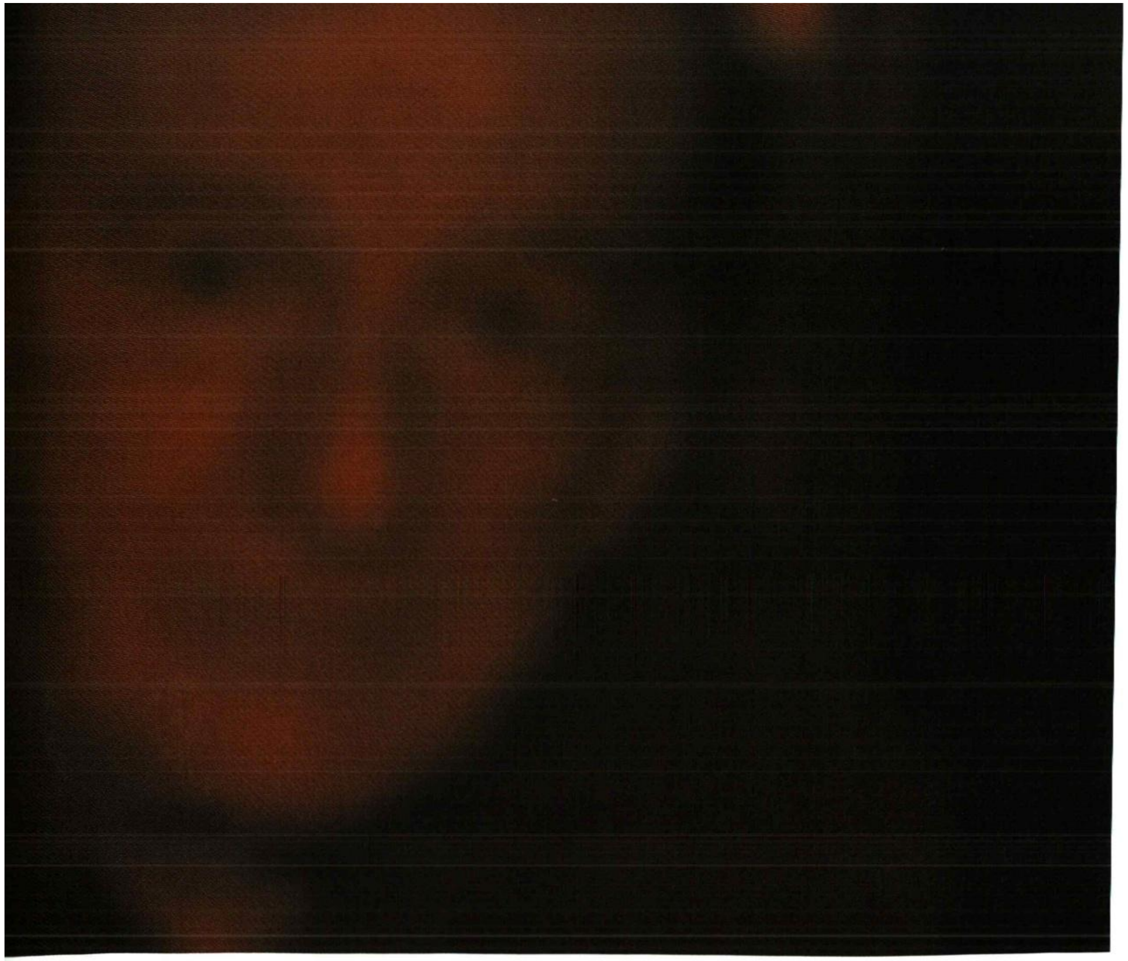
Cada proyecto dicta sus propios factores esenciales. En algunos proyectos utilizo cámara de cine, en otros tal vez mezcle imágenes filmadas en 16 mm con entrevistas filmadas en vídeo, como hice en **Vacances au Pays** (*Vacaciones en el país*). Filmé en 16 mm todas aquellas escenas que ayudaban a situar la acción, mientras que la videocámara me permitió ganar en proximidad y hablar con la gente. Hicimos la posproducción en vídeo y finalmente realizamos la conversión a 35 mm. Disponer de una videocámara y de un equipo de edición propio ayuda a controlar mejor el presupuesto. Las compañías de televisión francesas no están muy interesadas que digamos en mis proyectos, lo que me ha llevado a diseñar una estrategia para distribuir mis documentales directamente a los cines. Muchas de mis películas jamás se han pasado en televisión, a pesar de haber contado con buenas reseñas de prensa y de artículos firmados por periodistas quejándose de la negativa de las cadenas de tele a emitir mis documentales. Siempre estamos enviando material a las compañías televisivas, pero éstas no nos hacen caso. En la escuela nos enseñaron lo de *Liberté, Égalité, Fraternité*, pero para los negros, incluso para los negros nacidos en Francia de los suburbios de París, Lyon o Marsella, sean o no cineastas, es imposible acceder a las cadenas de televisión. Los ejecutivos televisivos dicen que quieren historias sobre la vida en las *banlieues* de Francia, pero sólo desean ver las cosas a través de los ojos de sus propios realizadores, gente exactamente igual a ellos, de raza blanca y de orígenes burgueses o privilegiados. Así que un cineasta negro de los suburbios que quiera hablar sobre su comunidad no tiene oportunidad alguna para retratar lo que el resto de la sociedad quiere ver. En ocasiones se permite aludir a los prejuicios sociales, pero de los prejuicios raciales no se habla nunca. Si los franceses se niegan a hablar sobre su pasado colonial, ¿cómo iban a abordar el tema del racismo?

No reivindico ninguna objetividad. Cuando empiezo una película, siempre trato de decir: "Aquí me tienen, me llamo Jean-Marie Teno y vengo de… Les voy a explicar esta historia desde mi punto de vista…". ¿Acaso es objetivo lo que muestra la televisión? ¿No es más bien otra forma de manipulación? La objetividad parece ser propiedad exclusiva de quienes tienen el poder: sus opiniones son siempre "objetivas", mientras que las de quienes se oponen a ellos se tachan de "subjetivas". Filmo situaciones desde mi punto de vista "subjetivo", y en Camerún ninguna de mis películas se ha emitido jamás por televisión. Así que si un documentalista joven me pidiera un consejo, le diría que no hay nada más importante que ser uno mismo. Esfuérzate, lucha y aprende, pero sé tú mismo.

Entrevista

Paul Watson

12



Como chico curtido en la vida callejera, Watson se instruyó en la vida antes de que su familia se mudara de Londres a Lancashire y de que su estancia en un instituto le enseñara "cómo aprender y hacer preguntas". Su deseo de convertirse en pintor le llevó a matricularse en el Royal College of Art, dirigido por David Hockney. Allí descubrió que el cine era el medio que él buscaba, el lienzo sobre el que pintar con palabras y música, luces y sombras, movimiento y narración. Su carrera ha transcurrido por la BBC, ITV y Channel Four, cadenas para las que ha producido y dirigido documentales sumamente originales e innovadores, tales como **The Family** (*La familia*), **The Fishing Party** (*La excursión de pesca*) –blanco de duras críticas por parte de la ex primera ministra Margaret Thatcher–, **Sylvania Waters** (*Aguas de Sylvania*), **The Dinner Party** (*El banquete*) y **The Queen's Wedding** (*La boda de la Reina*).

Paul Watson

Tonbridge, 11 y 17 de abril de 2002

Hasta los diez años fui el cabecilla de una pandilla de ladrones. Entonces me agarraron dando dinero a mis amigos. Vivíamos en la parte norte de Londres en una casa de dos habitaciones. Me metí en nuevos líos y nos mudamos a Bolton, en el condado de Lancashire, a casa de una tal Sra. Riding, que criaba palomas. Si no hubiera ido al instituto habría acabado en la cárcel. En el instituto me enseñaron cómo aprender, pensar y preguntar. Sin embargo, acabé pasándome veintisiete de las treinta y cinco horas de clase semanales en el taller de arte. El director no estaba contento conmigo, pero yo ya estaba, aun sin saberlo, camino de convertirme en documentalista.

En el Royal College of Art, dirigido a la sazón por David Hockney, me dediqué a pintar cuadros pop-art más políticos que decorativos. De hecho, en la colección nacional se conserva un dibujo mío que constituye una exploración temprana del conflicto balcánico. Me entregué a la tarea de entender la injusticia, y la pintura resultó ser el medio equivocado. Descubrir el cine fue para mí como descubrir la ópera. Se podría decir que yo era un pintor que descubrió que las palabras y la música, el movimiento y el tiempo resultaban más interesantes que llenar un lienzo de pintura. En aquellos días pensábamos en el cine como en un medio o una herramienta para comprender mejor la realidad de nuestro país. En los sesenta, observamos al *statu quo* y llegamos a la conclusión de que era una tomadura de pelo. Pero en la pintura, la moda y el cine algo estaba empezando a moverse. Veía muy pocas películas y no hay ningún director en particular que me haya influido, si bien siento gran admiración por Peter Watkins. Pienso que era un cabrón enrevesado y reconozco elementos suyos en mí. Fue más valiente y probablemente más talentoso y obstinado que yo. Luego estaba James Cameron, un hombre del que se podía aprender incluso cuando estaba borracho. Su habilidad para entender la condición humana lo convertía en un periodista excepcional, que me enseñó a traducir lo que observaba.

Lo primero que recuerdo haber visto en televisión fue la coronación de la reina en 1953. Siempre me estaban echando la bronca por no fregar los platos y por escabullirme para ver la televisión. Fue durante un tiempo un modo de expresión personal. Pero actualmente, la industria de la televisión ya no quiere saber nada de expresión personal con un auténtico propósito social. Hoy soy una especie de dinosaurio.

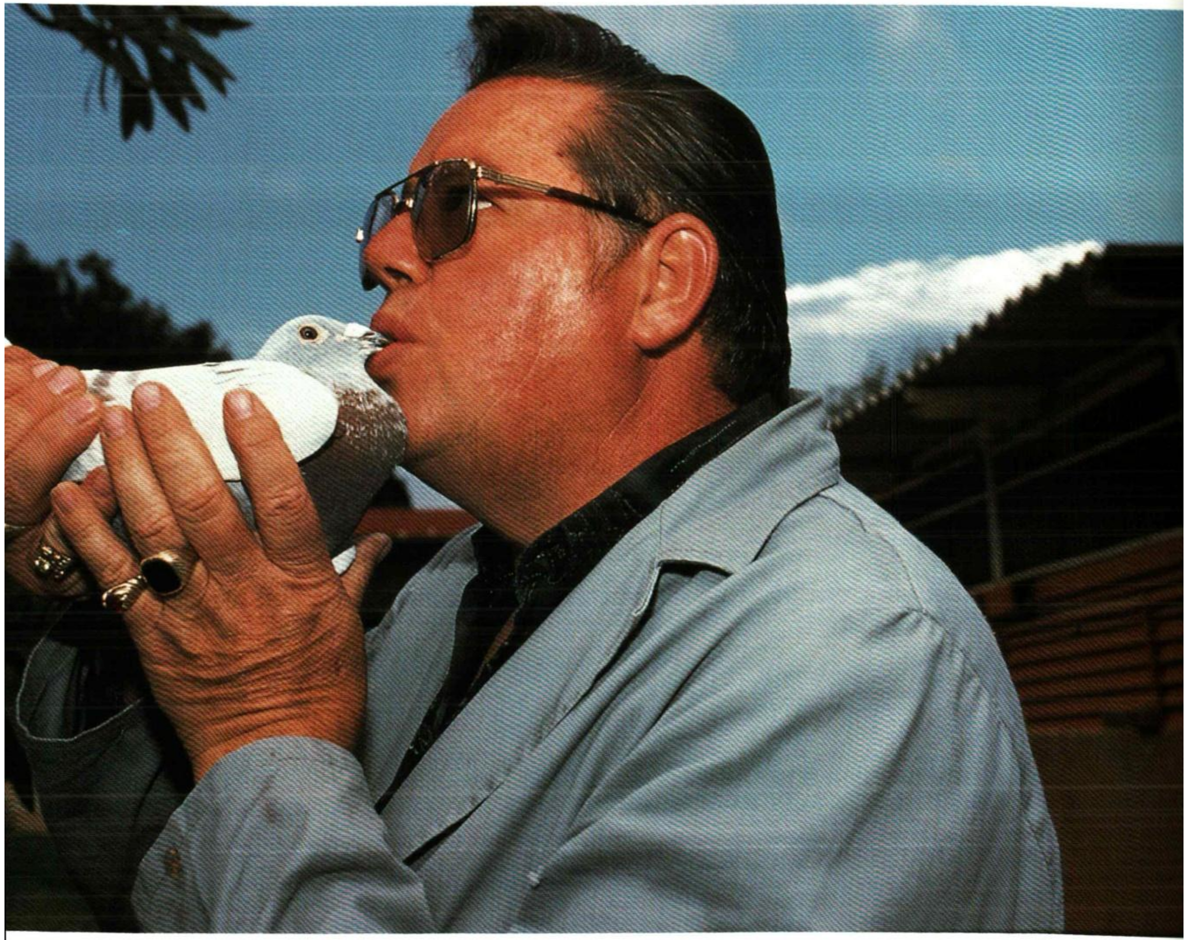
Nuestras vidas se componen de trivialidades. En **The Family** se ve a la Sra. Wilkins en la cocina de su angosto piso tratando de salir adelante con unos ingresos bajos, esforzándose por criar bien a sus hijos, pelando patatas y discutiendo. Cuando le dije a los de la BBC que quería hacer una película sobre la vida cotidiana de una familia, creo que dieron por hecho que suprimiría las imágenes de gente hurgándose las narices o haciendo el amor. Y así lo hice. Pero hoy en día, lo de alguien hurgándose la nariz se mantendría tal cual, simplemente porque se supone que es buena televisión. "Vaya, lo has pillado con el dedo en la nariz y llorando ¡Es fantástico!". En la BBC había quienes pensaban que tocaría temas profundos en **The Family**, que cortaría las trivialidades y abordaría preguntas del estilo: ¿Y cómo se las apaña para vivir con treinta chelines a la semana? Ellos pensaban que sería un programa de carácter expositivo. Yo no pensaba igual. Me interesaba lo personal e idiosincrásico. Recibimos cartas de gente pedante de clase media que se quejaba de que **The Family** no tenía nada que ofrecer, que era un engañabobos y que yo estaba utilizando a aquellas personas. Diez años después, cuando la serie se repuso, recibimos montones de cartas en las que podían leerse cosas del estilo: "Cuando Margaret hizo esto o lo otro con su hijo, me quejé, nunca pensé que yo le haría algo así a un hijo mío. Pero al haber hecho lo mismo, sólo deseo pedirles perdón por la carta que les escribí hace diez años". Éste es el privilegio de hacer películas con capacidad para influir.

Los documentales existen porque la gente es curiosa por naturaleza. Caminas por una calle y las cortinas están abiertas de par en par, y observas. Se oye un "ding dong" en la puerta de al lado y escuchas. Si eres capaz de convertirlo en algo creativo y útil, tal vez logres comprender mejor por qué un padre le da una bofetada a su hijo, o por qué una reacción es tan negativa o tan positiva. Los británicos no hablamos demasiado entre nosotros, así que **The Family** fue una suerte de sucedáneo de la conversación para el ciudadano medio. La gente me habla de todo y de nada. Posteriormente sienten que algo ha sido alanceado –un pequeño forúnculo de ira, indignación o frustración–, que un sentido del orgullo ha sido revelado exhaustivamente. "Por lo menos tuvo el detalle de escuchar y de querer saber", me comentan. Mucha gente todavía piensa que si eres de la "televisión", formas en cierto modo parte del gobierno y eres algún tipo de autoridad.

La boda de Marian Wilkins
y Tom Bernes
The Family, 1974

Los Wilkins
The Family, 1974

Marion Wilkins y su novio Tom Bernes
The Family, 1974



Cas Mathee, criador de palomas
White Lives, 1998

The Factory (*La fábrica*) era una película sobre la vida en una fábrica. Le había pedido al cámara que hiciera algunos primeros planos de los rostros de las operarias y de sus manos entrando y saliendo de la maquinaria, con sus dedos a escasos milímetros de quedar rebanados. Aquellas mujeres trabajaban en esas condiciones día tras día, cansadas o no, y con la cabeza muchas veces llena de preocupaciones. Recuerdo cierta ocasión en que tuve que ir a solucionar algún asunto con el capataz. Cuando volví, me encontré a cuatro miembros del equipo de rodaje –mis ojos, oídos, cerebro, alma… mis representantes– con cara de aburrimiento, impacientes por ir a tomar un té y ansiosos por hablar sobre sus acciones de la compañía o lo que fuera. Total, un panorama desolador. Y pensé que todo aquello estaba anticuado y que debía de haber una manera mejor de acceder al interior de las personas sin aquel lastre y sin tener que ejercer de patrón. Y así empecé a interesarme por las nuevas tecnologías.

Con motivo del quinto aniversario del mandato negro en la República Sudafricana, hice **White Lives** (*Vidas blancas*). Viajé con un excelente operador de cámara, pero también llevé conmigo una videocámara Sony VX1000, que utilicé para filmar a jóvenes pandilleros, matones y todo tipo de situaciones que pudieran poner en peligro a mi equipo de rodaje. Los del equipo se mosquearon un poco, pues sentían que ellos eran los cámaras profesionales, ¿y qué sabía yo? Bueno, el Sr. Sony es un cámara excelente y si uno se molesta en leer el manual de instrucciones, es posible aprender a conseguir el enfoque y la exposición adecuados. Los políticos y alguna que otra persona encontraron ridícula aquella pequeña videocámara, pero a mí me permitió filmar un buen número de entrevistas difíciles de conseguir.

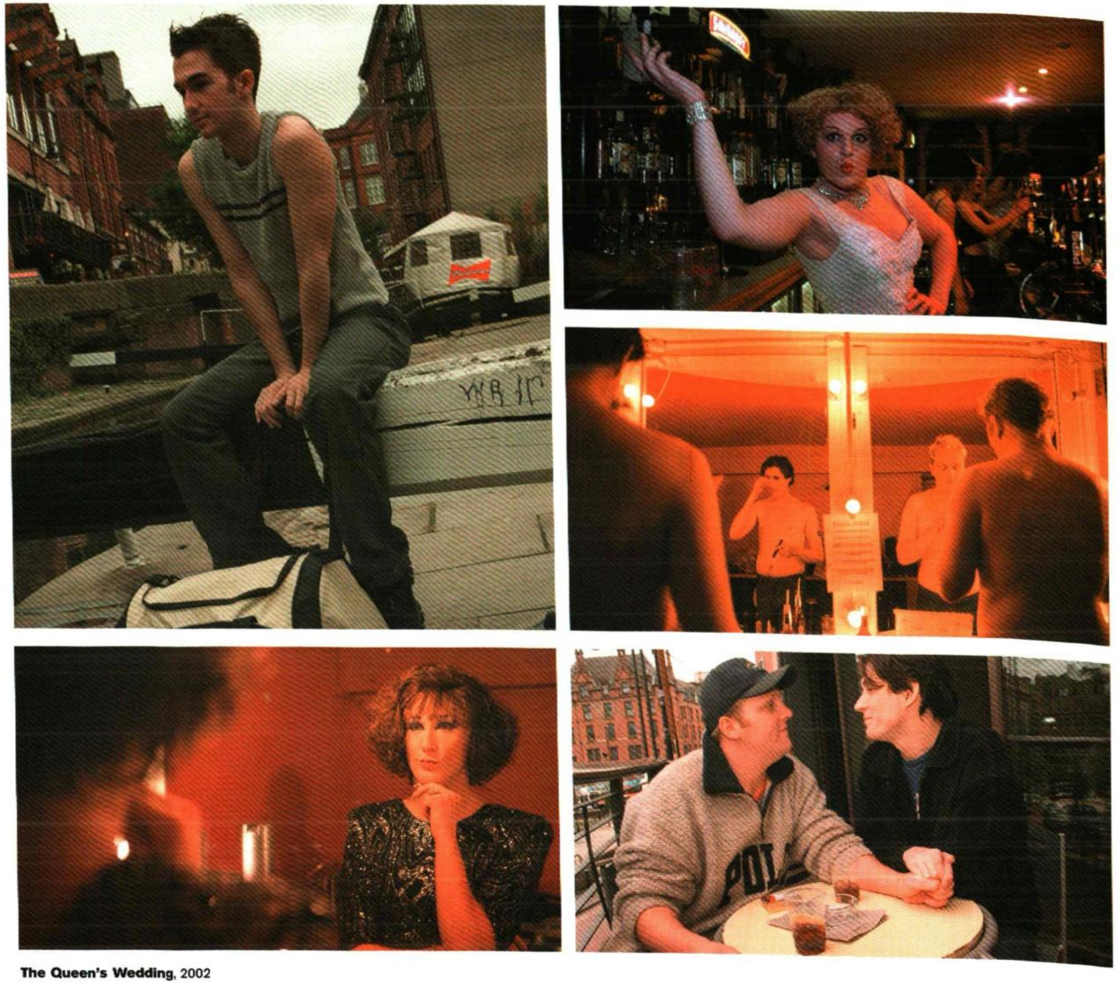
Tomé la decisión de rodar la siguiente película por mi cuenta. Durante el rodaje de **White Lives**, un documental de tres horas de duración, conseguí entrevistar a jóvenes pandilleros que nunca le habrían hablado a un equipo de rodaje apático. Si me hablaron a mí fue porque me vieron interesado de verdad en entender cómo una persona es capaz de acercarse a un coche con una pistola oculta entre un ramo de flores y disparar sin más a alguien en la cabeza. Esta historia en concreto me la contó un joven pistolero de una banda en una toma ininterrumpida de dieciséis minutos de duración. Tan sólo él, yo y una pequeña videocámara en una habitación. Intimidad.

Antes de **White Lives** había acudido a Channel Four con un proyecto acerca del racismo en el East End de Londres. Después de gastarme diez mil libras esterlinas del presupuesto que me habían asignado, regresé para decirles que la había embarrado, que allí no estaba la película que yo había pensado. No podía soportar los mensajes que se estaban lanzando. La teleserie de la BBC *EastEnders* estaba desvirtuando el espíritu *cockney*. Al final, los paquistaníes acabaron por gustarme mucho más que los blancos. Decían: "Somos pobres, pero nos las apañamos para salir adelante. Estamos mejor que ayer, y mañana las cosas seguirán mejorando". Entonces, me encontré sentado en el interior de una caravana hablando con un cerdo racista blanco que no paraba de dar golpes a una mesa grasienta. Una voz en mi interior me dijo: "Si este cabrón le vuelve a dar otro golpe a la mesa, vuelvo a Channel Four a decirles que su mensaje es del todo infumable". No es que yo no les hubiera conseguido buenos niveles de audiencia, sino sencillamente que no creía que hubiera podido hacerlo de lo cabreado e indignado que estaba.

Malcolm and Barbara: A Love Story (*Malcolm y Barbara: una historia de amor*) iba a llevar tanto tiempo como el que le quedara de vida (finalmente fueron cuatro años) a Malcolm, un enfermo de Alzheimer de cincuenta y dos años. Barbara, su esposa, consintió en que hiciera la película con la condición de que yo estuviera presente en los momentos finales. Dado que es casi imposible reunir un equipo de rodaje de un día para otro, decidí filmarla yo mismo. Creo que trabajando de esta manera el material es más espontáneo y directo, y está exento de las rigideces técnicas de una filmación más perfeccionista. Cuando estás tratando de enfocar y de mantener un tono de intimidad en la entrevista, lo mejor es dejar que la cámara determine el estilo.

En **The Queen's Wedding**, un documental sobre homosexuales, también filmé en vídeo con un único asistente. Una vez que tuvieron claro que yo no era un heterosexual a la búsqueda de una nueva diversión sexual, me confesaron cosas que, según ellos mismos, nunca le habían contado a su propia madre. Mientras nos encontrábamos en Manchester, llamamos por teléfono a un *pub* en busca de personas que pudieran participar en la película. Escuché una voz preguntándole a grito pelado a los clientes del *pub*: "¿Alguien quiere hablar de los jodidos maricones?". La voz enmudeció al otro lado de la línea. "Sí, más vale que te calles encanto, todos quieren hablar". En el *pub*, se hacían por ignorancia los comentarios homófobos más horribles que nadie pueda imaginar. Me marché con una profunda sensación de tristeza. Aquellos hombres y mujeres eran muy desdichados; sus relaciones matrimoniales estaban gravemente deterioradas; la mayoría estaban para el arrastre a los cincuenta años, y no tenían ni rastro de orgullo. Nada había de erótico en el contenido de **The Queen's Wedding**. Tal vez debería haber habido algo. Seguro que habríamos tenido algún problema con la censura, pero también habríamos ganado en número de espectadores. No soy gay, simplemente quería hacer una película sobre hombres que se visten de mujer.

La pasión es el motor de la fuerza creativa; la mente y el alma se unen, y vivir contigo se convierte en algo complicado. Yo lo he pasado mal en mis relaciones personales debido a mi obsesión por hacer películas sobre otras personas y por tratar de adentrarme en su psique. Es mi modo de vida, es lo que hago y hoy ya no se lleva. En los ratos que el cine me deja libre, hago tapices y tejo montones de imágenes, pero jamás me encargo del montaje de mis películas, porque te puedes enamorar tanto de la técnica y del medio que corres el riesgo de perder la esencia del contenido. Así que alquilo el equipo de montaje y trabajo en mi casa con un montador. Nunca digo: "Aquí tienes los copiones. Me voy al sur de Francia y cuando vuelva me gustaría ver la película acabada". Aquí me paso día tras día, sufriendo, porque estoy continuamente tratando de explicar una historia familiar desde una perspectiva nueva –triple colocación por capas, triple acción paralela–, algo muy complicado de conseguir, pero cuando lo logras, es maravilloso. Es como un buen polvo o un suculento pastel de pacanas. Son momentos de una gran felicidad. Cuando algo falla, siempre tengo al montador para sacarme de la sala de montaje y del apuro. Así que el montador es la piedra de toque y sí, siempre contrato a gente respetuosa con mi visión progresista de la vida. Se trata de profesionales, de artistas por derecho propio. Vienen el lunes por la mañana y no se van hasta el viernes por la noche. Trabajamos juntos doce horas al día, a veces incluso dieciséis. Hay una regla de oro: yo cocino y no se habla de la película durante las comidas. Es fantástico. No hago las películas respetando el orden cronológico; tal vez empiece por el medio y vaya añadiendo esto por aquí y esto otro por allá. Sí, hay un principio, una parte



The Queen's Wedding, 2002

00:01:35

The Queen's Wedding, 2002

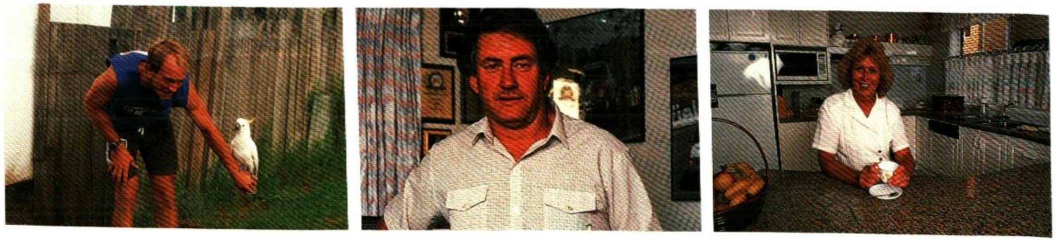
central y un final, pero como diría Godard, "no necesariamente por este orden".

Gran Bretaña es un país en el que lo de "¿es uno de los nuestros?" todavía está a la orden del día. Si no eres uno de ellos, eres alguien de fuera. No se cuestiona lo suficiente nuestro país ni nuestro estilo de vida. Yo soy una persona subversiva, pero no tengo intención de destruir el Estado, sino simplemente de cuestionar y ver las cosas desde una perspectiva diferente. Nunca digo: "Sólo hay una manera correcta". Tal vez debido a que el control de la televisión está en manos de muy pocas personas, nos hemos acostumbrado a que sólo haya una manera aceptable de hacer las cosas. Con **The Fishing Party** pensé: "¡Allá vamos! Un grupo de fanfarrones quieren que haga un vídeo sobre sus vacaciones". Estuve a punto de decirle a mi jefe que buscara otra historia, pero afortunadamente no lo hice. Le pregunté qué hacían y me contestó que no estaba seguro, que creía que trabajaban en la City de Londres. Desde hacía algún tiempo, había querido hacer una película sobre los peces gordos de las grandes compañías y sobre cómo tratan de engañarnos acerca de lo necesarios y relevantes que son. Así que nos conocimos y nos fuimos de copas por champanerías de la City durante aproximadamente cinco días antes de empezar a rodar. **The Fishing Party** todavía se proyecta en diferentes rincones del mundo como una muestra de que es posible hacer un film político sin un solo político en él. Mediante una cuidadosa yuxtaposición, reinterpreto lo que parece "cotidiano" a ojos de otras personas. El hidrógeno y el oxígeno son gases comunes: júntalos y revelarás el contexto oculto, "una gota de agua". He hecho películas mejores, pero **The Fishing Party** todavía conserva su valor –es la película que más aborrece la ex primera ministra Margaret Thatcher–, y su emisión le sirvió a la BBC para recibir un aluvión de quejas. Pasado un tiempo, tras aproximadamente seis episodios de **Sylvania Waters**, que hice en Australia, me echaron de la BBC. Mi jefe me dijo que mis películas no eran políticamente correctas y que ya no podía confiar más en mí. Es una pena, porque trataban de gente de verdad; no tiene sentido convertir a los participantes de mis documentales en personas que no son, pues para eso siempre puedo hacer películas de ficción.

Me despierto con una frase, con una idea sencilla, como esas de las guías de televisión que disparan el interés de la audiencia. Si no consigo retenerla el tiempo suficiente, entonces me harto, probablemente porque no soy lo suficientemente bueno. Surge una idea, generalmente un cliché, y me embarco en la tarea de desenmascarar el tópico, confirmarlo o lo que sea. A medida que me sumerjo más a fondo y paso de una persona a otra relacionada con el tema en cuestión, formulo una percepción más profunda, aunque sólo sea mentalmente. No planifico las secuencias ni el rodaje. Cuando empiezo finalmente a rodar, filmo cosas que parecen curiosas, atractivas, informativas o festivas, pero no sé en qué parte del film irán ni si acabarán en el montaje final. Ni siquiera puedo decirle a mi productor cuál será la secuencia inicial. John Birt, ex director general de la BBC, el cual en mi opinión hizo tanto daño a la televisión como Thatcher, dispuso un precepto según el cual el realizador debía comunicar la secuencia inicial y la razón de ser y las conclusiones de un documental antes de empezar a rodar. ¡Si eso es lo que necesita, contrate a un dramaturgo!

Hay muchas historias rosa que pretenden pasar por documentales serios. En muchos casos, no son más que revistas del corazón producidas por un agente. No tratan de eso maravilloso que surge cuando pones a un grupo de gente en estrecho contacto. Pero tratar de definir el género documental es inútil; el lenguaje de las definiciones es increíblemente confuso. Por ejemplo, yo pensaba que hacía *reality television*, pero resulta que esto no es más que realismo construido. A programas como "Gran Hermano" se les llama *reality television*, cuando no podrían estar más alejados de la realidad.

La moda contemporánea no quiere ni oír hablar de conflictos sociales, a no ser que sea muy de pasada. Una productora joven me llamó para preguntarme si estaría interesado en hacer una película sobre hombres que trataban de rehacer su vida. "Es algo que nunca se ha hecho hasta ahora", me dijo. Y bueno, yo ya había hecho esa película dos veces, de manera que le pregunté: "¿En cuántas personas crees que debería centrarme?". "Había pensado unas nueve", me dijo, y yo le contesté: "¿Serías tan amable de dejar que me centrara en una, o tal vez en dos? Porque ya sabes que hay que meterse a fondo, y luego están los momentos de tedio y las presiones que les arrastran de nuevo hacia el lodo". Y aquella mujer me soltó: "Por eso le hemos llamado a usted, porque usted es muy bueno en temas aburridos". Es cierto, hago documentales sobre pintura secándose, pero creo que es fascinante. Cuando alguien me dice que le encantan los documentales, sé que casi siempre se refiere a los documentales sobre animales, selvas… Pero los documentales no son para eso. Los documentales deberían hacer entender la condición humana. Pero eso es algo pasado de moda, que ya no interesa.



Sylvania Waters, 1992

00:01:37

Noeline Baker y Laurie Donaher
Sylvania Waters, 1992

Entrevista

Wu Wenguang

13

Pioneros entre pioneros, Wu Wenguang fue el primer documentalista "independiente" de China. La proyección de sus películas en los festivales internacionales le sitúa en un puesto destacable. Su infancia estuvo marcada por los acontecimientos de la Revolución cultural. Tras licenciarse en la Universidad de Yunnan en 1982, Wenguang dio clases durante tres años antes de entrar en la televisión como periodista de noticias. En 1989 ya era *el* documentalista independiente de China. Desde 1994, al margen de su labor como realizador de documentales, ha trabajado como escritor, productor y actor de teatro y ha colaborado con diversas compañías de teatro y danza experimentales de su país. En 2001, fundó la revista mensual independiente de arte *Next Wave*. Además de impartir cursos de comunicación y periodismo en la Universidad de Pekín, ha sido miembro del jurado en el Festival Internacional de Cine de Singapur, la Berlinale y Visions du Réel de la ciudad suiza de Nyon.

Wu Wenguang

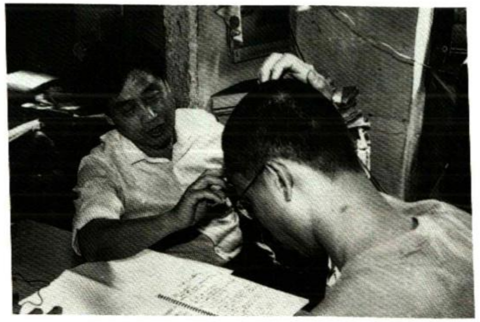
Pekín, 13 de septiembre de 2002

Nací en 1956 en la provincia china de Yunnan. Con la llegada de la Revolución cultural, mi padre fue enviado lejos de casa durante trece años para ser reeducado. De hecho, toda mi familia fue enviada a diferentes partes de China durante aquellos años. A mí también me enviaron al campo durante cuatro años, al igual que a mi hermana. A la edad de setenta y nueve años, mi padre regresó. Nos habían dicho que mi padre tenía "problemas", así que en un primer momento, su ausencia no me produjo tristeza. Creía de verdad que el Partido tenía razón y, como tantos otros, quería seguir su ideología. Llegué a odiar a mi padre y a sentir vergüenza por los problemas que pensaba que había traído a nuestra familia. Fui de buena gana al campo. Más tarde, en 1978, fui a la universidad a estudiar chino, y hasta 1979 mi familia no pudo reunirse de nuevo.

Concluida la era de Mao Zedong y la Revolución cultural, me convertí en documentalista. A partir de 1978, mis compañeros de estudios y yo, así como muchos trabajadores, empezamos a dudar de la conveniencia de seguir ciegamente la ideología del Partido. Quería expresar mis propias ideas, pensar libremente. Cuando digo "libremente", no me refiero a seguir las ideas occidentales, porque también ellas constituyen una ideología. Quería seguir únicamente aquello que yo pensaba que era lo correcto. China cambió después de 1978; dejó de ser una sociedad cerrada para irse abriendo paulatinamente al mundo. Empecé a leer a Heidegger, Sartre, Rousseau y a otros pensadores que expresaban ideas de libertad, ideas que constituyen la principal fuente de inspiración de la que beben mis documentales. Como un niño hambriento, soy capaz de devorar montones de libros en muy poco tiempo.

Empecé a cultivar la poesía, lo que todavía sigo haciendo, así como a escribir relatos breves y novelas, que hoy sirven de testimonio a mi evolución durante los diez años que siguieron al fin de la Revolución cultural, en los que completé gradualmente la transición del "colectivismo" al "individualismo". Tras licenciarme en la universidad en 1982, me asignaron una plaza como profesor de chino en un instituto de secundaria. Sin embargo, yo no había elegido aquel trabajo y transcurridos tres años me las apañé para conseguir un empleo en una cadena de televisión como productor de anuncios. Aquello era terriblemente aburrido, por lo que en 1988 me mudé a Pekín, donde me contrataron para trabajar en un programa de la Televisión Central China (TCC) destinado a conmemorar el cuadragésimo aniversario de la República Popular China. El programa tenía un formato similar al de un documental. En el período previo a los sucesos de la plaza de Tiananmen, China había empezado a abrirse; se vislumbraban los primeros atisbos de libertad, así que tratamos de hacer algo que valiera la pena en lugar de mera propaganda. De hecho, antes de lo de la plaza de Tiananmen, la sociedad china en su conjunto estaba ya bastante influenciada por los valores democráticos occidentales de libertad. Sin embargo, no teníamos democracia, simplemente tratábamos de conseguirla.

Para comprender por qué decidí convertirme en documentalista, es importante admitir que los sucesos acaecidos en la plaza de Tiananmen en 1989 marcaron un punto de inflexión en nuestra historia. Al igual que tantos otros compatriotas, sentía una tremenda ilusión ante la perspectiva de alcanzar mayores cotas de libertad. Miles de personas salieron a la calle y yo también fui a la plaza de Tiananmen; el desenlace trágico ya lo conoce todo el mundo. Empecé a desarrollar una nueva manera de pensar. Dado que China aún no estaba preparada para adoptar las ideas occidentales de libertad, yo debía seguir mis propias convicciones y hacerme independiente. Algunos amigos míos viajaron a Francia, Inglaterra y Estados Unidos para estudiar. De hecho, yo también presenté una solicitud para estudiar en el extranjero. Cuando mis amigos empezaron a marcharse de China, pensé que sería interesante producir algo sobre su marcha. No estaba seguro de que se tratara de



Izquierda: Wu Wenguang (derecha) con un antiguo miembro de la Guardia Roja
1966, Wo De Hongweibin Shidai, 1992

Página siguiente: Tian Zhuangzhuang, otro ex Guardia Rojo
1966, Wo De Hongweibin Shidai, 1992

Jiang Hu, 1999

un documental, pero empecé a filmar de todas formas. En seguida descubrí que aquello era lo que quería hacer en la vida. Carecía de dinero para la producción, así que junto con un amigo que se dedicaba al cine pedimos prestada una Betacam a la TCC. Aunque conocía el funcionamiento de la cámara, no sabía nada acerca del género documental. Por aquel entonces aún no había visto ningún documental. Sólo a partir de 1991 empecé a verlos en festivales internacionales de cine.

En la TCC nos habían animado a abordar los temas de un modo claro y directo, así que evidentemente, cuando hice mi primera película, no utilicé ni música ni voz en *off*. Todavía hoy prefiero emplear rótulos muy sencillos acerca de lugares, personas o hechos, pero jamás empleo un narrador. Fue muy gratificante poder hacer algo completamente por mi cuenta sin estar restringido por las directrices de la TCC. Sin embargo, para poder ganarme la vida tuve que seguir trabajando para esta cadena.

En 1992 empecé a trabajar en un documental titulado **1966, Wo De Hongweibin Shidai** (*1966, mi tiempo en la Guardia Roja*), en el cual exploré mis sentimientos hacia la Revolución cultural. También escribí un libro que, junto con el film, reflejaba mis sentimientos positivos al respecto. En 1994 inicié el rodaje de **Si Hai Wei Jia** (*En el mundo como en casa*), una continuación de mi primer documental –**Liulang Beijing: Zuihou De Mengxianghze** (*Vagabundeando en Beijing: los últimos soñadores*), que había realizado entre 1988 y 1990–, y en el que volvían a aparecer los mismos cinco personajes del primer film. Cada cinco años, volví a visitar a aquellas personas para registrar los cambios que habían experimentado sus vidas. Al no encontrar patrocinadores en China, busqué financiación en el extranjero. Un amigo chino afincado en Tokio se decidió a invertir en mi película, que también recibió ayuda económica de un festival de arte. Y así fue como me convertí en el primer documentalista "independiente" de China. Actualmente, ya somos varios los documentalistas independientes en mi país, donde incluso también existe un director independiente de cine de ficción.

Dejando de lado las proyecciones gratuitas en bares, universidades, bibliotecas y otros lugares públicos por el estilo, mis documentales nunca se han podido ver en la televisión ni en el cine en China. No es que mi trabajo sea considerado políticamente inaceptable, sino que mis films están producidos de forma muy independiente y los cines y la televisión pertenecen al Estado. Es muy difícil para un cineasta independiente obtener permiso para enseñar su trabajo en los medios de comunicación controlados por el gobierno. De todas formas, el público no está verdaderamente interesado en películas que duran más de treinta minutos; para que interese un documental, éste tiene que ser breve y fácilmente comprensible. Sin embargo, desde 1999, cada vez son más los jóvenes que quieren hacer documentales, cortometrajes y películas experimentales. Algunos tratan de organizar proyecciones y están continuamente en busca de lugares en los que poder presentar su trabajo; de hecho, Pekín ya cuenta con un pequeño circuito de lugares donde se proyectan films de este tipo.

Hasta 1999 tuve claro que mis documentales no se emitirían por la televisión estatal, por lo que ni siquiera lo había intentado. Pero aquel año, un editor de los estudios de Pekín que sabía que estaba rodando **Jiang Hu** (*La vida en el camino*) me preguntó si quería que sus estudios lo emitieran. Al final, el jefe de los estudios censuró su propuesta argumentando que aquel documental no ofrecía a los espectadores una visión optimis-

He Mingong Tiaowu
(*Baile con los granjeros*), 2001

ta del futuro de China. Actualmente estoy trabajando en la posproducción de mi sexto documental. Hice mis anteriores películas en vídeo y con un pequeño equipo de rodaje, pero en las dos últimas he trabajado únicamente con un asistente, alternando una Sony PD150 y una Sony 110 y haciendo todo el trabajo de posproducción en casa con el programa de edición por ordenador Premiere 6.0. He renunciado al uso de grandes cámaras (como la Betacam) y al de un equipo completo de montaje con el fin de poder trabajar solo. De esta manera, dispongo de libertad para trabajar como escritor *freelance*, algo que me colma de felicidad.

Cuando empiezo un rodaje, no suelo pensar en ningún enfoque en particular. Por norma general, el principal tema de interés surge durante el rodaje. Cuando creo que todo el material que he ido filmando podría constituir un documental coherente, me digo que ha llegado el momento de emprender el montaje, algo que siempre hago por mi cuenta. Mi método de trabajo me permite disponer de un año para hacer documentales como **Jiang Hu**. Su título hace referencia a una expresión popular que se emplea en China para referirse a aquellos que viven al margen del sistema. El film sigue a una compañía de teatro ambulante que viaja por la China rural. Pasadas las dos primeras semanas, me aceptaron como uno más y se olvidaron por completo de la cámara. Viví con ellos varios meses. No me gusta trabajar con guión, pues prefiero limitarme a observar la realidad. Me sentaba entre ellos y filmaba con una pequeña cámara como si fuera uno más de la compañía. En China, si las personas pasan algún tiempo hablando y pensando juntas, es fácil desarrollar buenas relaciones, porque te ven como a un amigo, especialmente después de que te hayas emborrachado con ellas. En cierta ocasión, durante una representación, surgieron problemas con los aldeanos del lugar. Hubo un alboroto y una pelea. La policía intervino y trató de apaciguar los ánimos, lo cual me impidió seguir filmando. Me comprometí mucho porque a aquellas alturas ya se habían convertido en mis amigos. Cuando todo se resolvió, pasamos un buen rato riéndonos, hablando y, por supuesto, bebiendo. No creo en la objetividad; lo primero y más importante de todo consiste en desarrollar vínculos afectivos.

Cuando tratas con personas reales y con sus experiencias vitales, es casi inevitable que tarde o temprano surjan cuestiones referentes a la intimidad. Mi modo de abordar este asunto consiste en dejar de filmar en el momento en que alguien así me lo pide. Y si considero que el contenido podría causar problemas a terceras personas, elimino esa parte del montaje. Desgraciadamente, en ocasiones las reacciones indeseadas no surgen hasta la proyección del film.

Generalmente, mis películas contienen pequeñas historias personales; a pesar de que **Jiang Hu** gira en torno a una compañía de teatro ambulante, también deja lugar a este tipo de historias. Me interesan las personas que, por una u otra razón, se ven obligadas a cambiar radicalmente el rumbo de su vida. Me gusta reflejar en mis películas su deseo de ir en pos de sus sueños; algunos se van al extranjero, otros se quedan para hacer realidad sus sueños, ya sean de tipo artístico o económico. Hasta la fecha, esto ha estado presente en toda mi filmografía. Me siento muy feliz con mi actual situación y con mi trabajo aquí, en China. No soy demasiado viejo, sólo tengo cuarenta y seis años, así que me pregunto qué me deparará el futuro. He asistido a grandes cambios a lo largo de mi vida, como la Revolución cultural o los sucesos de la plaza de Tiananmen. Evidentemente no puedo negar que estoy sometido a muchas limitaciones en China, pero mi futuro está ciertamente aquí.

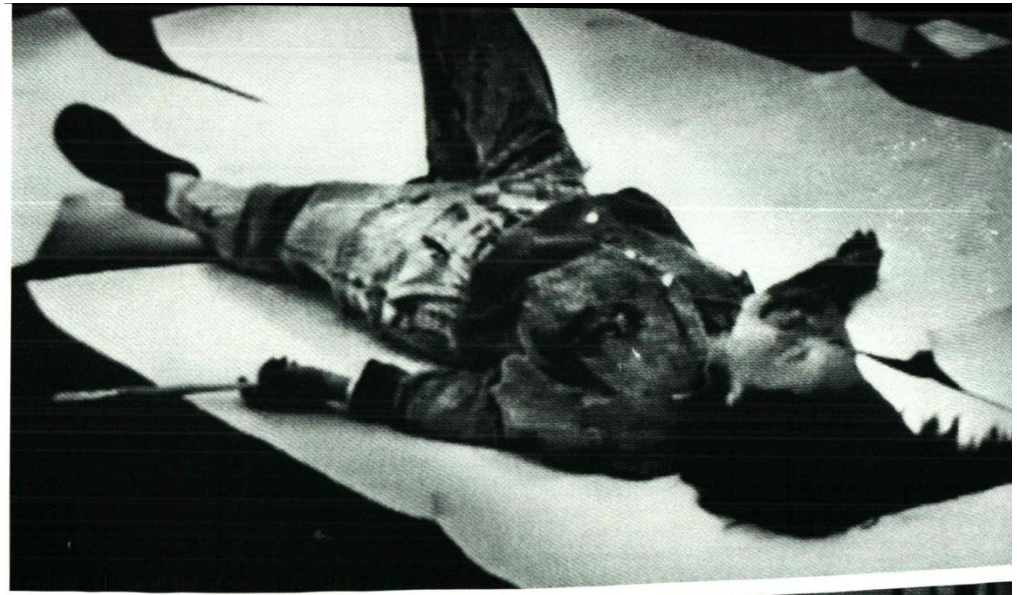
Francamente, no creo que haya logrado nada dentro del documental cinematográfico hasta el momento. Hasta ahora sólo he hecho lo que quería. Pero en lo referente a los logros personales, yo diría que estos diez últimos años me han servido para desarrollar gradualmente mi propio estilo y mi pensamiento independiente. De esto es de lo que me siento más orgulloso. Así que por el momento lo único que deseo es seguir haciendo documentales. Sin embargo, mi estilo particular de hacer documentales no siempre resulta popular, y en ocasiones ni siquiera es viable comercialmente. Acabo de regresar de Laos, donde he organizado un taller de vídeo dirigido a niños de diez años. Tal vez vuelva a este país para rodar algunos documentales sobre la gente de Laos, porque he disfrutado mucho de mi estancia allí y de la hospitalidad de los laosianos. El año pasado visité algunos grupos étnicos en Yunnan, mi provincia natal. Filmé material como parte de un trabajo de investigación, pero aún no he decidido qué hacer con estas imágenes.

A partir de 1997, un número cada vez mayor de jóvenes han empezado a hacer documentales. La disponibilidad de pequeñas videocámaras digitales ha facilitado su vocación cinematográfica. Actualmente veo entre seis y ocho documentales nuevos cada año. Antes de 1997, lo normal era ver uno al año o incluso uno cada dos años. En mi opinión, esta nueva tecnología constituye una gran oportunidad para los documentalistas. Por otro lado, no creo que el documental pueda convertirse nunca en un gran negocio. Sin embargo, nadie puede impedir que estos jóvenes sigan haciendo documentales. No estoy seguro del futuro que le aguarda al cine documental chino, ya que la situación actual dificulta cualquier tipo de predicción. Parece que esto no ha hecho más que empezar y creo que hay esperanza.

Recientemente he escrito un artículo titulado "En el camino" en el que repaso lo acaecido durante los noventa. Quería reflexionar sobre mi manera de abordar la realización de documentales durante aquellos años y sobre mi propia perspectiva. Al principio, no tenía del todo claro el significado de conceptos como "independencia" o "democracia". De hecho, en este artículo confieso que todavía hoy sigo sin tener claro qué significa exactamente ser un realizador de documentales independiente en China. Cuando empecé a hacer documentales, en seguida me di cuenta de que mientras estuviera en la TCC no dispondría de la libertad necesaria para trabajar como yo quería. Así que decidí hacerme cineasta independiente, trabajar por mi cuenta y esforzarme por hacer mejores películas. Durante la década de 1990, la cosa funcionó. En aquellos años, cada vez más personas en China empezaron a buscar nuevas maneras de ganar dinero, entre las cuales se incluían algunos proyectos relacionados con el cine documental. Se crearon compañías para producir material para las cadenas de televisión. Pero creo que si la televisión es la única fuente de ingresos para los llamados "independientes", es que no entendemos de verdad el significado de la palabra *independencia*. Esto es sólo el principio; dado que no alcanzamos la independencia a través de ningún proceso que implicara auténtica libertad, todavía estamos tratando de aprender en qué consiste ser independiente. Así, podría decirse que estamos simplemente en el buen camino. Tengo la sensación de que la mayoría de los jóvenes sólo tratan de hacer films para obtener fama y que anhelan muy especialmente triunfar en el mercado internacional. Su trabajo es de una naturaleza bien distinta al mío; quieren conseguirlo todo rápidamente y no están dispuestos a plantearse sus carreras a largo plazo.

Así que no sé que ocurrirá en este campo. Lo que sí sé es que el documental cambió mi vida. Nunca podría haber sido un artista en el terreno de la ficción, un creador de historias. No me gustan las puestas en escena y por lo que se refiere a las reconstrucciones sólo he empezado a recurrir a ellas ahora. Sin embargo, aún no sé lo suficiente para poder hacer comentarios al respecto. Siempre he observado las situaciones en las que me he hallado inmerso. Es difícil de expresar, pero el documental es para mí sinónimo de la vida real. Cuando me embarco, siento que me enfrento a ella, no trato de evitarla. Me noto más valiente, algo que considero muy importante. Soy la persona que soy gracias a esta experiencia.

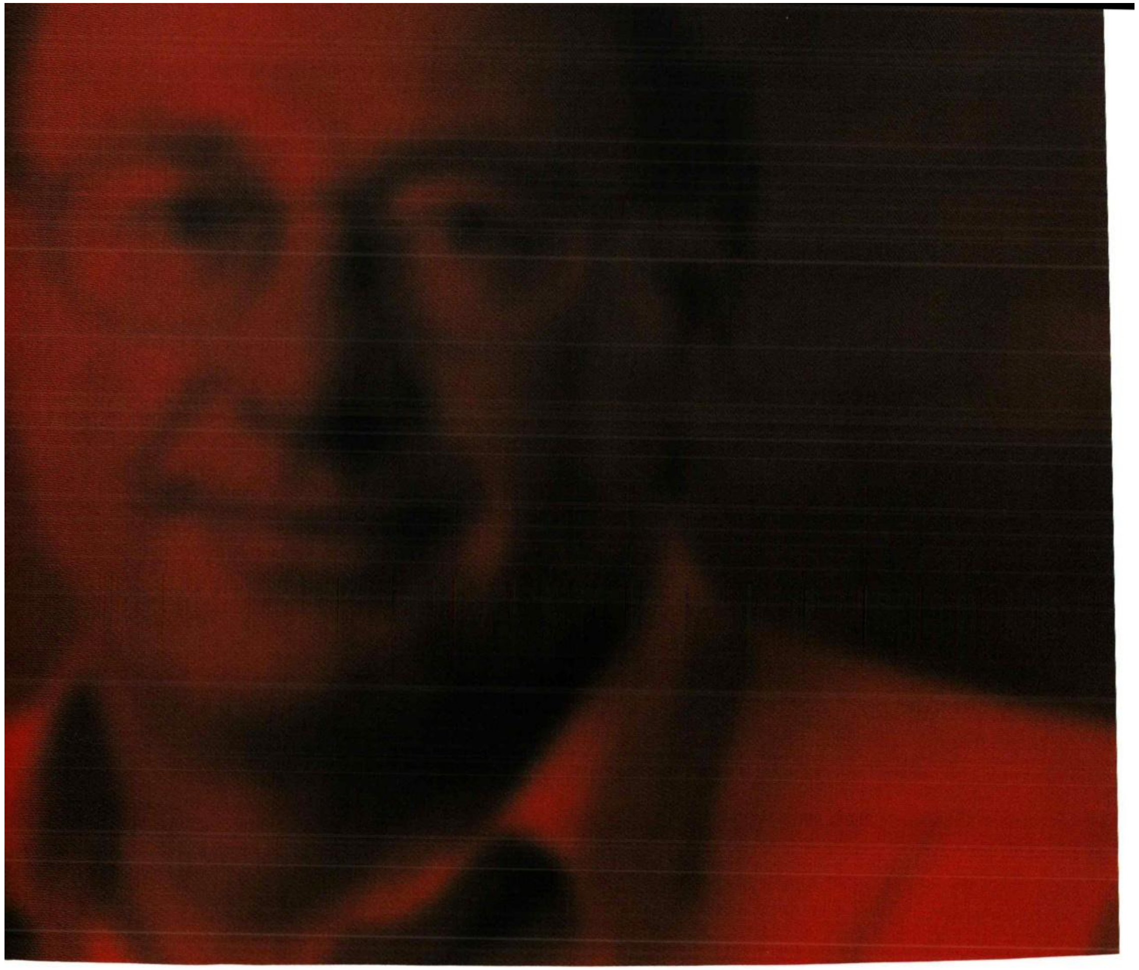
Liulang Beijing: Zuihou
De Mengxianghze, 1990



Entrevista

John Willis

14



A John Willis, hijo de un prestigioso guionista de televisión, se le puede considerar como un vástago natural de la pequeña pantalla. Tras completar en la Universidad de Bristol un posgrado dirigido por el distinguido George Brand, consiguió su primer empleo en la tele. Su paso por el departamento de documentales de la televisión de Yorkshire le valió para convertirse en el principal realizador de documentales de investigación en Gran Bretaña. Willis pasó entonces a Channel Four, donde fue ascendido a director de programación en 1993. Cuatro años después, fue nombrado director de United Productions, cargo al que siguieron el de director general de London Weekend Television y United Productions y el de director general del departamento de producción internacional de Granada Content en 2001. En 2002, se incorporó al Public Broadcasting Service de EE UU.

John Willis

Tonbridge, 11 de abril de 2002

Soy hijo de la televisión. Mi padre escribió el guión de *Dixon of Dock Green*, una serie policíaca muy popular en mi país en la década de los sesenta. Hasta que no entré a trabajar en la televisión no me di cuenta de lo mucho que había aprendido de él por ósmosis. Yo dirigía el cineclub de una escuela en el sudeste de Londres. Recuerdo que uno de mis compañeros hizo un documental titulado **Suburban Sunday** (*Domingo suburbano*), cuyo montaje realicé con un rudimentario equipo que tenía. Evidentemente, el film era tan aburrido como un domingo suburbano cualquiera, pero sirvió para que me enganchara al cine. Tras estudiar Historia en Cambridge, me fui a Bristol a hacer un posgrado de un año sobre radio, cine y televisión, algo bastante experimental para aquellos años (1969-1970). La primera semana hicimos un ejercicio de radio. Yo era muy inseguro y pensaba que todos mis compañeros eran más inteligentes que yo. Tampoco tenía claro que se me diera bien aquello. A George Brand, el profesor, le entusiasmó mi ejercicio, lo que me llevó a pensar que tal vez yo tuviera algo de talento. Brand nos motivaba enormemente y creía que la televisión y el cine podían alcanzar altas cotas intelectuales. Tras aquel curso, un amigo mío que trabajaba como *manager* del grupo Thunderclap Newman me comentó que nadie podía permitirse pagar el coste de un "vídeo" de su primer single, "Something in the Air". Yo conseguí reunir setenta y cinco libras y dirigí un videoclip de tres minutos de duración. La canción llegó al número uno y nuestro clip pudo verse en varios países. Así empecé en esta industria.

La mayoría de mis películas datan de una época en la que los ingresos publicitarios parecían llover del cielo. El timón de la televisión estaba en manos de personas comprometidas con la programación, gente que había ido abriéndose camino a través de su trabajo en diferentes programas: periodistas, editores, documentalistas, etc. Actualmente, la televisión suele estar dirigida por ejecutivos y contables que no comparten precisamente los mismos valores. Quienes dirigían la televisión en los años sesenta, setenta y principios de los ochenta sabían que el negocio estaba apuntalado por una serie de valores. Además de series y programas de entretenimiento, la televisión comercial también consideraba necesaria la producción de documentales serios. Yo compartía aquel compromiso. Actualmente, en el Reino Unido, el panorama televisivo resulta de lo más desalentador. El ojo de la aguja se ha ido estrechando al tiempo que el poder de los programadores ha ido en aumento. Hoy en día, los jóvenes que quieren hacer programas de televisión lo tienen difícil. Encontrar medios de financiación es complicado y resulta imprescindible contar con una relación estrecha con algún directivo televisivo que pueda ejercer como mecenas y mentor a la hora de enseñarte, animarte y darte fuerzas para salir adelante. Pero el mundo de la televisión anda escaso de personas así.

El cine implica una disciplina creativa e intelectual. En mis tiempos, todos los documentales se rodaban en formato cinematográfico. Actualmente, es genial no tener que preocuparse por la cantidad de rollos de película que puedes usar. El vídeo resulta mucho más económico y permite filmar sin restricciones. Sin duda, envidio el grado de intimidad que proporcionan las videocámaras, porque el documental de televisión funciona de maravilla en las pequeñas historias, en el ámbito de lo íntimo, lo doméstico y lo familiar. Ver la vida reflejada desde la intimidad del hogar tiene algo de especial. El documental es un viaje de descubrimiento en el que embarcas al público para mostrarle algo que has vivido y que consideras importante. Tienes que ser lo suficientemente flexible para desechar preguntas, empezar de nuevo y utilizar las entrevistas de un modo original. Las palabras de un entrevistado tal vez no sean las que esperabas oír, pero siguen teniendo valor. La entrevista es una de las piedras angulares del documental. En mi caso, antes de empezar a rodar, pensaba detenidamente en el patrón de las preguntas y en la aportación y la ubicación de cada una de las entrevistas dentro de la estructura del film. De hecho, llegué a desarrollar relaciones estrechas con algunos de mis entrevistados con el fin de que las entrevistas fueran lo más parecido posible a una conversación. Tal vez aquella gente tuviera frustraciones o dificultades, pero yo les ayudaba a explorar y explicar su visión del mundo mediante entrevistas íntimas y abiertas. Mis documentales implicaban un exhaustivo trabajo de documentación, y tuve la suerte de contar con la colaboración de investigadores de la talla de James Cutler y Peter Moore. Los operadores de cámara y los montadores también contribuyeron enormemente. De hecho, me gustaba trabajar con el mismo equipo.

No puedo pensar en muchos casos en los que haya pagado a los entrevistados; en ocasiones, si alguien tenía que pedir un día libre en el trabajo, le compensaba invitán-

00:01:51

The Case of Yolande McShane
(*El caso de Yolande McShane*), 1978

Johnny Go Home, 1976

dole a comer o corriendo con algunos de sus gastos. Pero cuando una persona ofrece su testimonio acerca de un crimen, un delito o un suceso trágico, creo que es desaconsejable pagar, ya que siempre hay que prever la posibilidad de que el film acabe en un juzgado. Muchos de mis documentales acabaron siendo objeto de un exhaustivo escrutinio por parte de la prensa, el gobierno o comités de investigación. Así, por ejemplo, cuando uno de los entrevistados de **Rampton–The Secret Hospital** (*Rampton: el hospital secreto*) afirmó que había trabajado en aquel psiquiátrico y que había visto cómo le daban una paliza a un paciente, yo tuve que asegurarme de que no se le pagara por esa entrevista, ya que de otro modo, su testimonio habría perdido buena parte de su valor. Creo que es diferente cuando se trata de un documental social. Éste sería, el caso de los testimonios de jóvenes que han escapado de casa o de enfermos de amiantosis que explican su historia o su situación personal, en los que la cuestión de la retribución pierde relevancia. Me resultaba difícil trabajar con chicos de la calle que, al final de un día de rodaje, cuando el equipo y yo nos íbamos a casa o al hotel, debían buscar un portal en el que pasar la noche. ¿Cómo conciliar una situación así con el tema de las retribuciones? "Juicio televisivo" o "invasión de la intimidad" son etiquetas que se emplean con frecuencia para describir aquellos documentales que critican alguna situación social o desenmascaran a alguna persona. Es cuestión de buscar el equilibrio entre el derecho a la intimidad y el interés público. Estoy convencido de que mis documentales poseían un gran interés público. Sacar a la luz la existencia de abusos en un hospital psiquiátrico, como hice en **Rampton–The Secret Hospital**, es ciertamente algo de interés público. Lo mismo puede decirse del escándalo que destapé con **Johnny Go Home** (*Johnny vuelve a casa*), un documental que investigaba la situación de chavales fugados de sus hogares que llegaban a Londres, donde ni las autoridades locales ni la administración central se hacían cargo de ellos y a quienes lo mejor que les podía ofrecer la sociedad eran desvencijados albergues privados.

Una de las cosas que proporcionan interés a los documentales es el elemento sorpresa. Tienes que dejarte guiar por tus instintos y si es necesario, dar un cambio de rumbo, incluso en pleno rodaje. Así ocurrió con **Johnny Go Home**, cuando conocimos a un tal Roger Gleaves, que se hacía llamar el "obispo de Medway". Se trataba de un hombre que recogía a jóvenes que habían escapado de sus hogares en Escocia o en el norte de Inglaterra y llegaban a estaciones de ferrocarril del centro de Londres sin ningún lugar al que acudir. Se ganaba su amistad y les proporcionaba alojamiento en albergues de su propiedad. Gleaves tenía el aspecto de una persona respetable y parecía estar haciendo una buena obra. Sin embargo, cuando empezamos a filmar en uno de sus albergues, un par de muchachos que se alojaban allí nos explicaron que era un hombre extraño y que no era lo que parecía. Di Burgess, el investigador del documental, descubrió en las hemerotecas que Gleaves había cometido delitos sexuales en su juventud. Poco a poco, fuimos descubriendo que había abusado física y sexualmente de algunos de los jóvenes que recogía en las estaciones. Pero justo cuando nos habíamos resignado a la inexistencia de pruebas incriminatorias concluyentes, se produjo el asesinato de un joven. Aquello cambió radicalmente la naturaleza de la película. Gleaves y dos o tres guardianes fueron arrestados. De pronto, nos encontramos filmando las circunstancias en torno a un caso de asesinato y no el documental de temática social sobre chavales fugados de casa que habíamos empezado.

Roger Gleaves (izquierda), el "obispo de Medway", y Johnny
Johnny Go Home, 1976

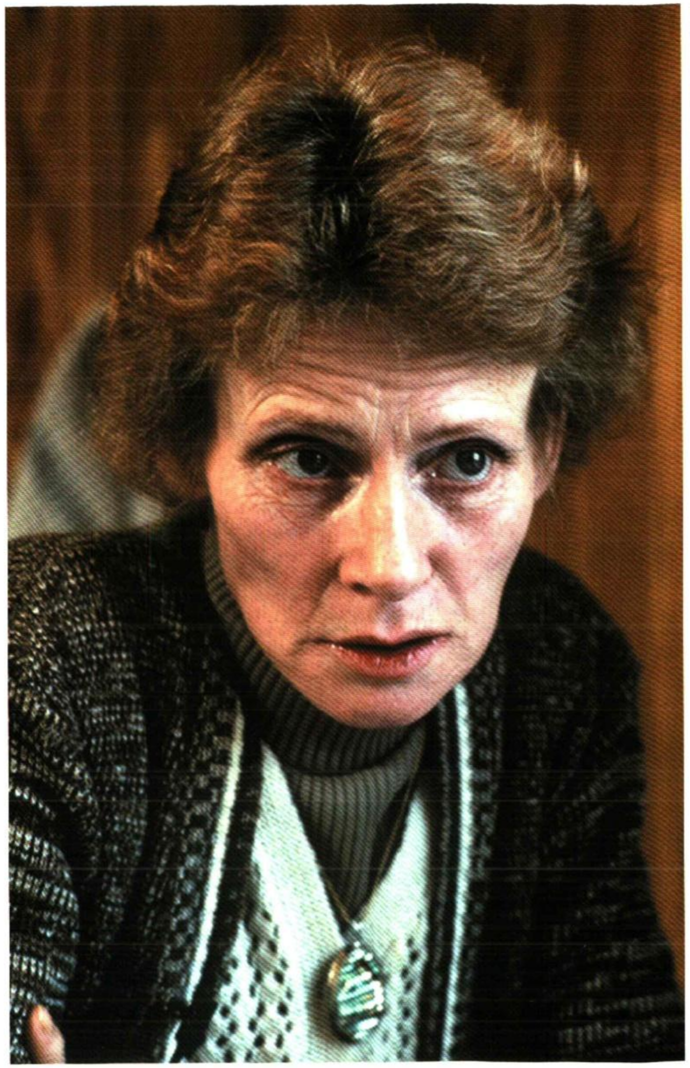
Johnny Go Home sirvió para desenmascarar a Gleaves, a quien finalmente se le imputaron cargos por graves daños corporales y sodomía y fue sentenciado a cuatro años de cárcel. Gleaves aprovechó su condena para estudiar Derecho y, tras su puesta en libertad, presentó demandas contra un buen número de periodistas y funcionarios de prisiones. En nuestro caso, como autores del documental, tuvimos que hacer frente a un total de trece demandas judiciales, una de las cuales se abrió paso por el sistema legal hasta llegar al Old Bailey, el tribunal de lo penal de más alto rango del Reino Unido, donde tuvimos que prestar declaración. ¡Fueron tres semanas de enorme tensión! En caso de ser declarados culpables, nos enfrentábamos a duras penas de prisión. Afortunadamente, se le vio por lo que era, un individuo con una serie de condenas a sus espaldas que estaba utilizando con gran pericia argucias legales para vengarse de los autores del documental que había originado su encarcelamiento.

Las cuestiones éticas ocupan un lugar muy importante en el documental, un género que, al fin y al cabo, gira en torno a vidas de personas reales. Algunas de las cuestiones éticas fundamentales hacen referencia a la relación que estableces con los participantes del film. ¿Qué derechos tienen a la hora de cambiar de opinión una vez iniciado el rodaje? ¿De qué responsabilidades tienes que hacerte cargo cuando ha concluido? Te han dejado entrar en su mundo y han estado expuestos a la mirada de millones de espectadores, algo que puede acarrearles un tremendo impacto personal. También existe una cuestión ética relacionada con la veracidad. En los últimos diez años ha habido documentales que, con el fin de ganar en interés, han hecho uso de elementos inventados; se trata, en mi opinión, de una falta grave. Es imprescindible ser honesto, veraz y justo, ya que de otra manera acabarás dándote el gran batacazo. Sin embargo, no creo que se pueda ser objetivo en un documental. Cada plano que filmas, cada ángulo de cámara que eliges durante el rodaje y cada corte que haces durante el montaje son fruto de una decisión personal. Es un viaje de descubrimiento. Es como si le estuvieras diciendo al público: "Esto es lo que me ha ocurrido, lo que he encontrado, lo que he visto, aquí tienen la historia que he interpretado para ustedes". Cualquier documental es forzosamente una visión parcial.

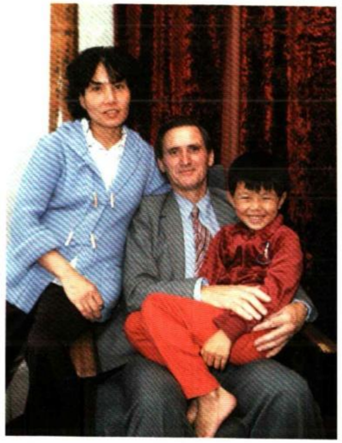
Durante el rodaje de **Rampton–The Secret Hospital**, estuve sometido a presiones políticas tanto del partido conservador como del laborista. Un diputado laborista del Parlamento llegó incluso a amenazarme con arrastrar mi nombre de juzgado en juzgado. En otra ocasión, un diputado conservador me denunció públicamente en televisión. Afortunadamente, la cultura periodística en la que trabajaba era lo suficientemente sólida para rechazar estos burdos intentos de desprestigiar mi obra. Gran Bretaña vivió un período de intensa censura política que afectó a todo lo relacionado con Irlanda del Norte. **Death on the Rock** (*Muerte en el peñón*), que giraba en torno al tiroteo de presuntos miembros del IRA en las calles de Gibraltar a manos de miembros del SAS, abrió un controvertido debate político, y el gobierno británico trató desesperadamente de evitar su difusión. Creo que actualmente existen otras formas más sutiles de censura. Una es la autocensura que practican aquellos cineastas que dan tijeretazo a lo polémico. Los programas controvertidos son cada día más escasos. La otra es la censura de lo tibio, la tendencia a hacer programas homogéneos que entren fácilmente por la vista y no exijan reflexión. No es censura en el sentido estricto del término, pero forma parte de la cultura. Si quieres que te vuelvan a encargar un documental, o que sobreviva tu pequeña productora independiente, más vale no armar ningún escándalo y seguir haciendo esos programas insulsos que tanto parecen gustar a los programadores de televisión.

En mi época, la presión de los anunciantes era muy limitada. Creo que en la actualidad, ésta se ha hecho mucho más intensa. El objetivo número uno de las cadenas de televisión británicas es conseguir la máxima audiencia y los máximos ingresos publicitarios. Y también existe una tremenda presión comercial para obtener beneficios de los programas a través de su distribución internacional, la mercadotecnia, etc. La calidad ha pasado a ser un factor secundario. Los documentales de temática social, en los que yo me especialicé, apenas tienen ya hueco en la programación. Los grandes temas han quedado relegados a los docudramas, como el que se hizo sobre Stephen Lawrence, el joven asesinado en un ataque racista en el sur de Londres. Otro ejemplo serían los dos docudramas sobre la matanza del "Domingo Sangriento" en Londonderry, cuya repercusión pública fue superior a la del documental del mismo tema en el que trabajé como productor ejecutivo. Creo que los docudramas son una herramienta válida para tratar temas importantes y profundos, pero tienen que estar bien rotulados para que el espectador sepa qué parte está basada en las transcripciones de un juicio, por ejemplo, y qué parte es producto de la imaginación del guionista. Sin embargo, no creo que el documental tenga la obligación de entretener. Muchas personas ven en el documental una fuente de aprendizaje o de análisis político. Es evidente que haciendo reír a la gente se pueden revelar muchas verdades. Así que despertar el interés del público tiene una importancia crucial; hacer un documental que nadie va a ver no tiene sentido. Una de las cosas más interesantes acerca del documental en la actualidad es que todo es posible. Los jóvenes documentalistas de hoy en día tienen un amplio abanico de influencias del que yo nunca dispuse. Mis mayores influencias fueron el llamado *observational documentary* y el periodismo de actualidad. Mezclaba diferentes técnicas para establecer una conexión entre la crónica negra y la problemática social. La nueva generación de documentalistas puede infringir las reglas, puesto que éstas están en ocasiones dictadas por la tecnología del momento; si la tecnología o las influencias cambian, tienes vía libre para saltarte las convenciones. Vivimos en una época muy interesante para hacer documentales, siempre y cuando seas capaz de conseguir financiación.

La televisión es una herramienta ideal para explorar la sociedad. Sin embargo, a decir verdad, cada día me siento más decepcionado con este medio de comunicación. Hay una especie de uniformidad, una serie de rasgos formulistas –especialmente en la televisión británica–, que están devaluando el documental, cuya tradición se remonta a la década de 1930. Hoy quedan ya muy pocos programas dedicados al documental. Se emiten montones de horas de documentales, pero programas clásicos como *Cutting Edge* o *First Tuesday* se encuentran en vías de extinción. Era en programas de este tipo, con una media de unas veinte horas de emisión anuales, donde un editor podía arriesgarse con un cineasta novel o con un documental experimental. Ahora los documentales están sometidos a la tiranía de los índices de audiencia y la asunción de riesgos se ha visto reducida a la mínima expresión.



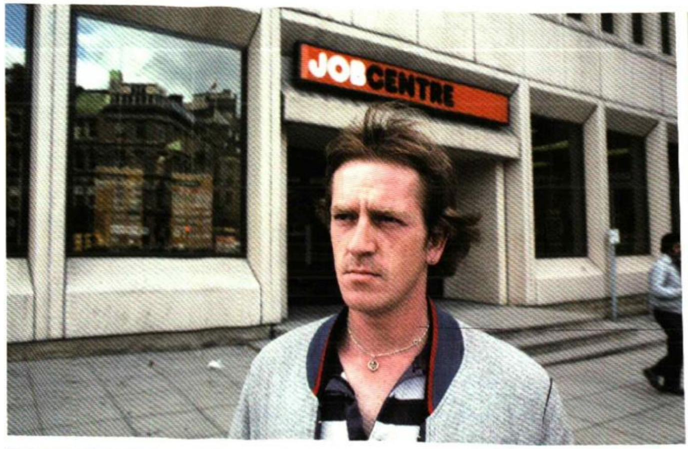
Alice–A Fight for Life
(*Alice: una lucha por la vida*), 1982

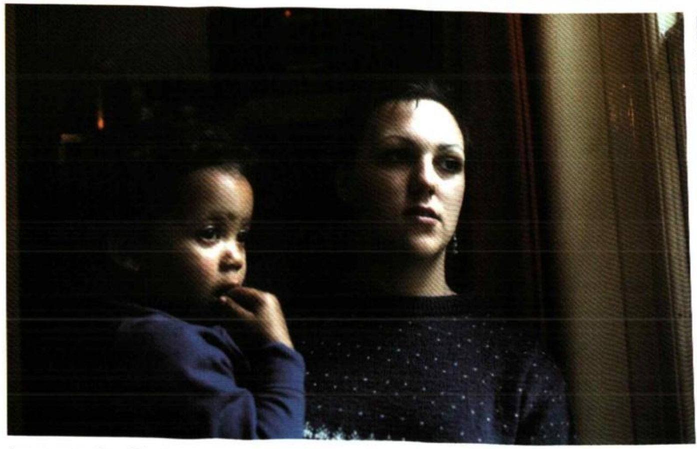


The Chinese Geordie
(*El minero chino*), 1983

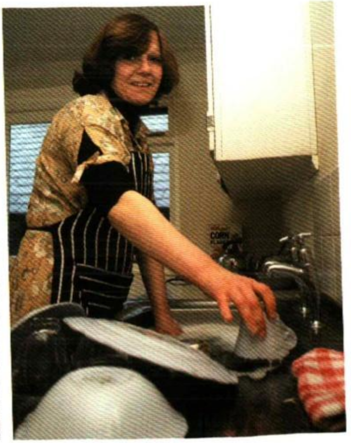
ARRIBA: **Windscale: The Nuclear Laundry**
(*Windscale: la lavandería nuclear*), 1983

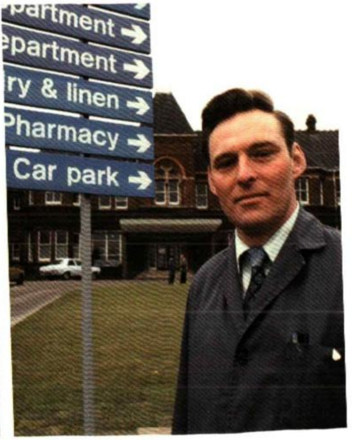
ABAJO: **The Chinese Geordie**, 1983





ARRIBA Y ABAJO: **From The Cradle to the Grave**
(*De la cuna a la sepultura*), 1987



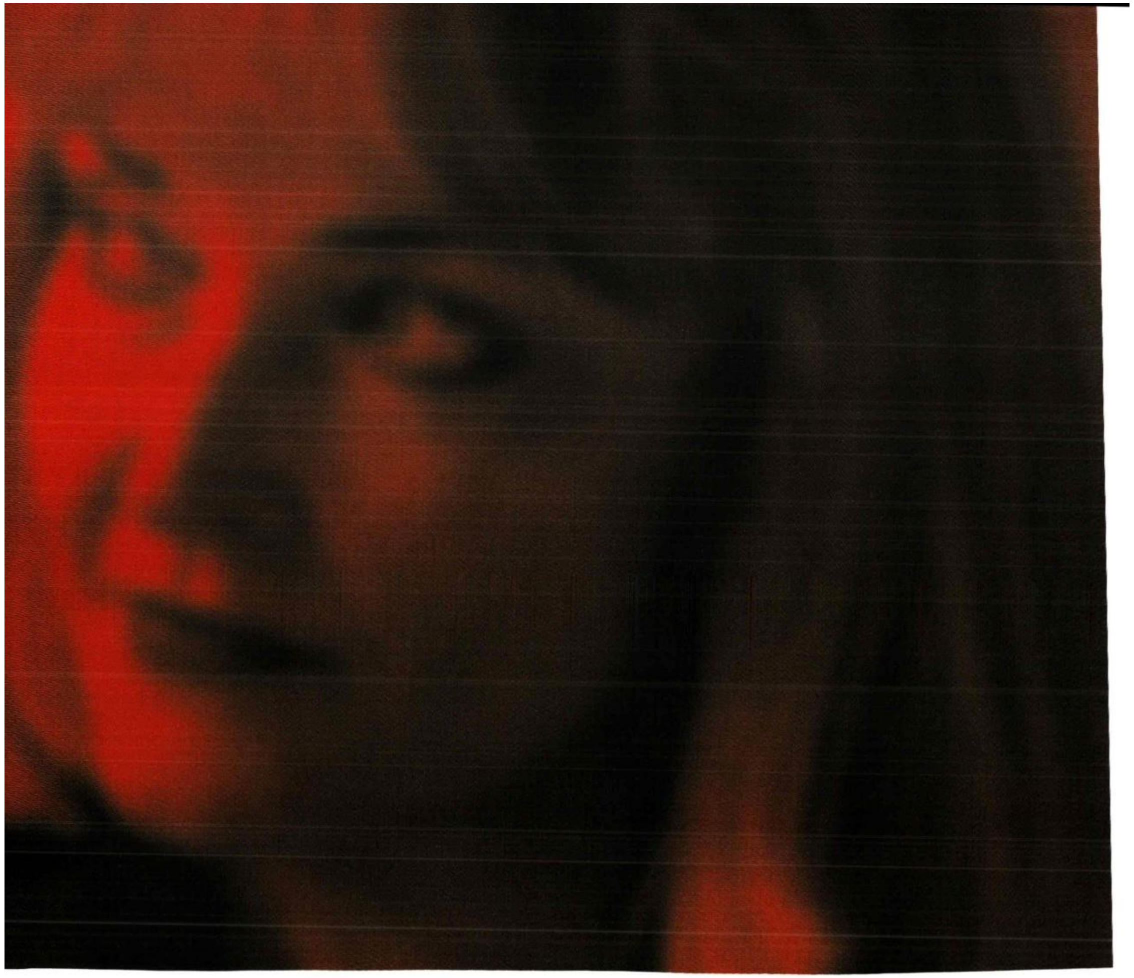

partment
epartment
ry & linen
Pharmacy
Car park

ARRIBA Y ABAJO: **Rampton–
The Secret Hospital**, 1979

Entrevista

Anne Regitze Wivel

15



Anne Wivel, quien puede presumir de haber recibido de manos de Frederick Wiseman un Prix Special por su película **David og Goliath** (*David o Goliat*), se lamenta de la ínfima calidad del retrato de la "realidad" que ofrece la televisión de hoy en día, dominada según ella por periodistas demasiado próximos a los intereses que controlan el dinero y el poder. Wivel considera que los narradores de historias que osan enfrentarse a las instituciones poderosas de nuestra sociedad nunca dejarán de ser necesarios, porque la realidad siempre irá más allá de las meras noticias. Wivel forma parte del consejo de administración de Barok Films, su propia productora. Apasionada y convincente en sus documentales, Wivel no sólo es una realizadora de prestigio, tanto en su Dinamarca natal como en el extranjero, sino también una profesora muy estimada por sus alumnos.

Anne Regitze Wivel

Copenhague, 4 de septiembre de 2002

Mis orígenes familiares guardan un parecido casi perfecto con los personajes de la película de Ingmar Bergman *Fanny och Alexander*. Crecí en una casa de familia burguesa situada al norte de Copenhague; mi padre era poeta y recibíamos continuamente visitas de artistas y hombres de negocios. La mía era una familia judía danesa, no religiosa aunque sí apasionada e inteligente. Me siento privilegiada de haberme criado en aquel ambiente. Mi padre era lo opuesto a la rama mercantilista de la familia y tras la Segunda Guerra Mundial formó un grupo artístico cuyos miembros escribían poesía y publicaban una revista que tuvo una gran influencia en la vida cultural de Dinamarca.

En 1968 entré en la Academia de Bellas Artes de Copenhague con la idea de convertirme en pintora, pero había tantas cosas sucediendo en la calle que pronto me sentí oprimida por la tradición academicista. Por doquier se respiraba un ambiente de gran ebullición. Pero en el tramo final de mis estudios artísticos conocí al profesor Albert Mertz, un hombre maravilloso y muy influenciado por Nam June Paik, el videoartista coreano. Mertz había empezado a usar el vídeo, algo bastante nuevo a la sazón, y fue uno de los primeros artistas daneses en explotar las posibilidades de aquel medio. Pero a mí me interesaba más filmar lo que sucedía en la calle. Por aquel entonces no lo llamaba documental, pero de hecho esto es lo que era. De manera que me convertí en documentalista. Nuestro trabajo no se proyectaba en los cines sino en galerías de arte; era una especie de pensamiento vanguardista. Así empecé.

Como estudiantes, sentíamos que nuestro trabajo era muy experimental. Sin embargo, cuando volvimos a la Academia, otro profesor, Helge Bertran, un hombre al que también admiraba mucho, revisó nuestro material con nosotros y nos enseñó a mirarlo desde una perspectiva formalista. Con Bertran aprendí acerca del encuadre, la composición y la perspectiva, así como sobre las diferentes maneras europeas de construir imágenes. Una aproximación pasaba por construir una imagen a partir de sus formas; otra se basaba en el modo en que los colores forman una imagen. Esta última podría compararse a salir de una habitación en la que una sola fuente de luz forma sombras y ver súbitamente los colores en el exterior. Se trataba de dos enfoques muy distintos y ambos despertaban un gran interés en mí. Pero yo soy el tipo de persona que se va de la habitación y mira los colores, como lo haría un pintor impresionista. Creo que es mi formación.

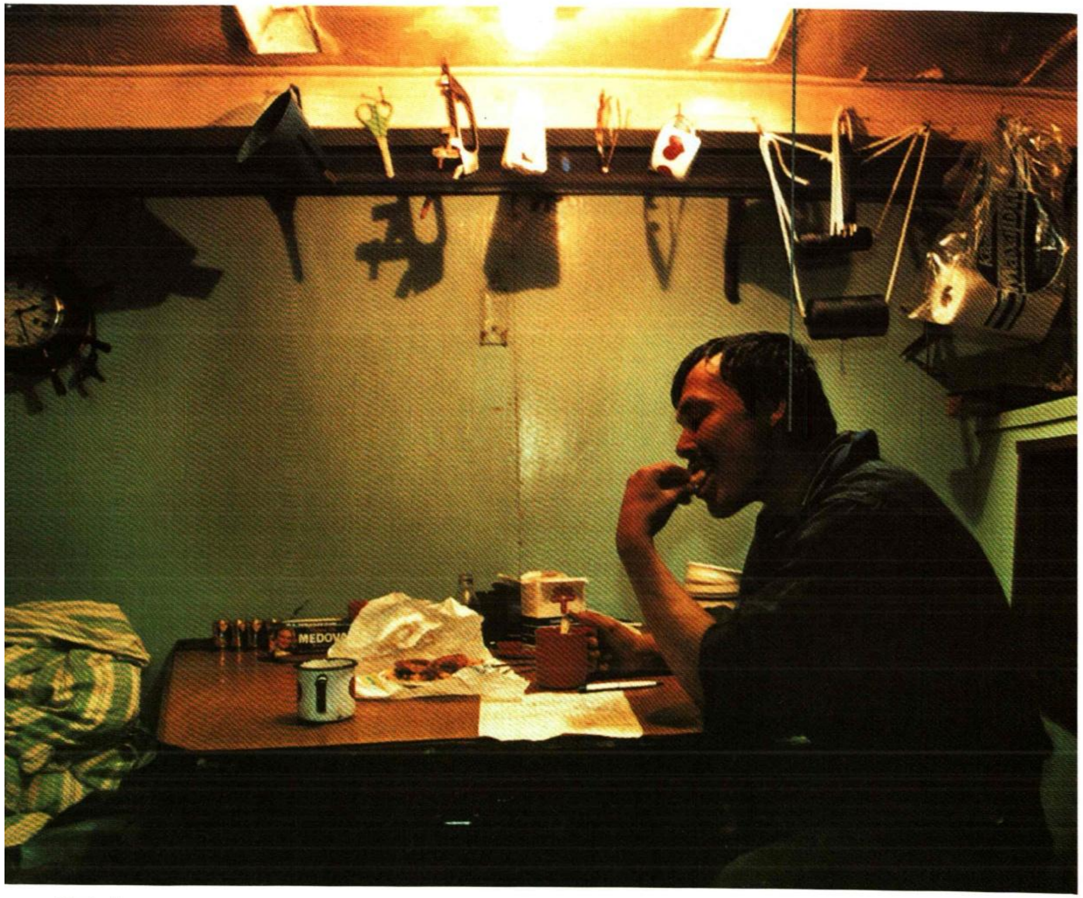
Me interesa la realidad, contar historias sobre la realidad. Esto no me impide saber apreciar el periodismo de calidad y tal vez habría podido ser periodista, pero lo que quería era hacer documentales. Tras mi paso por la Academia, entré en la Escuela Nacional de Cine de Dinamarca, una de las primeras escuelas cinematográficas de Europa. Yo tenía cinco años más que la mayoría de mis compañeros. Siempre soy la más vieja; es mi privilegio particular. Ahora estoy muy ligada a esta escuela, en la que todavía imparto clases. El documentalista Jørgen Leth no iba a la misma escuela de cine que yo, pero a menudo nos visitaba para enseñarnos sus películas. Era como un hermano mayor y sus ideas constituían una fuente de inspiración para muchos de nosotros. Yo no quería trabajar del mismo modo que él, pero su trabajo tenía un gran valor para mí.

De joven era muy tímida. La mía era una familia numerosa en la que todo el mundo estaba siempre hablando. Sólo escuchaba, y creo que en muchos sentidos se trataba de algo positivo, aunque también resultaba frustrante

Grønland

00:01:63

Grønland



Grønland

no tener el valor suficiente para expresar mis propias ideas. Se me daba bien la pintura y pintaba muchísimo, pero tanta soledad me hacía daño. Así que en cuanto tuve una videocámara entre manos, descubrí súbitamente mi capacidad para hacer cosas con otras personas. De repente tenía acceso a los demás y una buena excusa para estar cerca de otras personas.

Recientemente he trabajado con un nuevo equipo de colaboradores en una película titulada **Grønland** (*Groenlandia*). Pero durante muchos años he estado haciendo películas con el mismo operador de cámara, la misma montadora y a menudo el mismo técnico de sonido. Muchos de ellos son antiguos compañeros de la escuela de cine. Ghita Beckendorff ha sido la montadora de la mayoría de mis películas. Es una persona muy importante para mí. Mis películas suelen durar unos cien minutos, de manera que solemos pasar juntas entre diez y doce semanas en la sala de montaje; nos conocemos muy bien. **Grønland** dispone de copias en 35 mm para su proyección en salas de cine, pero está rodada en diferentes formatos: 8 y 16 mm, tanto en cine como en vídeo.

Groenlandia es una colonia danesa. Quería contar una historia muy personal, mi historia sobre Groenlandia. Nunca se la describe como yo la veo, como un país moderno con un fascinante pasado histórico y muchos problemas. Groenlandia es mucho más que sus maravillosos parajes naturales, mucho más que el mero país en el que viven los pobres borrachos groenlandeses. Se trata de una sociedad integrada por personas decentes e inteligentes. El rodaje empezará este verano y se prolongará por espacio de doce meses, durante los cuales seguiré el curso político groenlandés. Los groenlandeses están actualmente inmersos en una lucha por obtener más autonomía. Uno de los objetivos de este proyecto es rendir homenaje a la obra del documentalista danés Jørgen Roos, autor de maravillosos documentales en blanco y negro sobre Groenlandia. No es una película barata y me ha llevado varios años reunir el dinero para su producción. He recibido importantes ayudas económicas tanto del departamento de documentales como del departamento de ficción del Instituto Danés de Cine, así como una subvención de European MEDIA y aportaciones de diversas fuentes escandinavas. También he vendido por anticipado los derechos de emisión a diversas cadenas de televisión danesas y de otros países nórdicos.

Cada vez resulta más complicado conseguir financiación. Por un lado, el poder de la televisión no deja de crecer, y por el otro, sus directivos sienten cada día menos aprecio por el género documental. Pero después de tantos años trabajando en este proyecto, no estoy dispuesta a hacer concesiones en lo referente a mis ideas. Creo que en Dinamarca es casi imposible hacer un documental sin contar con la participación de alguna cadena de televisión. Debes tener a la televisión de tu lado, aunque tampoco se trata de algo de primerísima importancia. En mi país existe una ley que otorga al cine la categoría de arte, así que siempre tenemos la posibilidad de acudir al Instituto de Cine a solicitar una subvención con el argumento del documental como arte bajo el brazo. Pero si logras vender tu documental a una televisión, resulta mucho más fácil conseguir dinero.

Poseo una pequeña productora integrada dentro de la Compañía Nórdica de Cine y actualmente tenemos unos treinta proyectos en marcha. Acompaño a muchos jóvenes directores al Instituto de Cine para hablarles a sus responsables acerca de sus ideas y advertirles del gran error que cometerán si no subvencionan este o aquel proyecto. Actualmente estoy en condiciones de ayudar a mis colegas más jóvenes, algo de lo que me siento orgullosa. Jamás dejaré de hacer películas de forma independiente, lo que no me impide dedicarle dos días a la semana a mi productora.

Muchos de mis films han ganado premios en festivales internacionales y han sido estrenados en el extranjero. En 1994 hice un documental de tres horas sobre el filósofo danés Søren Kierkegaard que fue traducido a cinco idiomas y que sigue siendo el único estudio cinematográfico que se haya hecho sobre él. Anteriormente, en 1988, hice **David og Goliath**, un film de ciento siete minutos sobre la situación de la prensa internacional en Jerusalén. El rodaje empezó poco después del inicio de la primera *Intifada*. Yo estaba allí en calidad de corresponsal de un periódico independiente danés. En el edificio de la prensa en Jerusalén, el portavoz israelí lo pasaba muy mal cada vez que tenía que comparecer para explicar lo que estaba sucediendo. Era un hombre tan apasionado que en seguida me trajo al recuerdo a Frederick Wiseman, y entonces surgió en mí la idea de hacer un documental con aquel edificio y aquel hombre como protagonistas. Regresé a Dinamarca y expuse mi idea en el Instituto, que me concedió rápidamente una subvención, de manera que en abril de 1988 pude regresar a Jerusalén con un pequeño equipo de rodaje. Pasamos tres semanas filmando en el edificio de la prensa tratando de reflejar lo que estaba ocurriendo a través del testimonio de periodistas de diferentes países y del modo en que el portavoz israelí se ocupaba de ellos. Por primera vez en la historia de Israel, se prohibió a la prensa estar en primera línea, lo que desató una fuerte polémica. Seguí de cerca este controvertido asunto, que acabó siendo llevado al Tribunal Supremo israelí. Fue una época muy crítica para Israel. **David og Goliath** se proyectó en numerosos festivales. Wiseman formaba parte del jurado que me concedió el Prix Special del Filmer à Tout Prix de Bruselas. Me colmó de felicidad recibir aquel galardón de sus manos.

Siento que la videocámara se ha convertido para mí en una especie de lápiz con el que poder hacer esbozos. Este tipo de cámara permite hacer películas maravillosas y a mí me ha brindado la posibilidad de filmar dos largometrajes ejerciendo en todo momento como operadora de cámara. Me gusta tomar notas con la videocámara; es como volver a ser pintora. Pero en **Grønland** estoy tratando de incorporar el vídeo al cine y el blanco y negro al color, porque quiero elaborar esta historia por capas. A un nivel, trata de un joven político que es una figura clave en Groenlandia; es diputado por Groenlandia en el parlamento de Copenhague y yo me dedico a seguir sus pasos con mi pequeña videocámara. A otro nivel, habrá muchos retratos en blanco y negro de groenlandeses.

El montaje de la mayoría de mis películas se ha hecho con una Steenbeck. Sin embargo, para las más recientes hemos uso el sistema Avid. Actualmente, en la sala de montaje sólo trabajamos la montadora y yo, pero hasta no hace mucho, además de ganar un asistente, siempre había personas entrando y saliendo de la sala de montaje. Ahora, en cambio, estamos las dos solas en esa sala silenciosa llena de pantallas y botones. Mi montadora se parece ahora más a una doctora. Ella ya no es la misma montadora ni yo la misma realizadora. Antiguamente, teníamos que imaginarnos cómo sería un corte o un efecto hasta que no regresaran revelados del laboratorio al cabo de unos días. Ahora, para ver lo que estamos pensando, nos basta con apretar un botón.

Procedo de una tradición en la que se trabajaba pensando siempre en la gran pantalla. No hay mejor lugar que una sala de cine para ver una película. Pero también es importante que nuestro trabajo pueda verse en televisión. Me interesan los primeros planos, aunque **Grønland** está rodada en formato panorámico. Un rostro puede decir muchísimas cosas sin necesidad de abrir la boca. Me gusta observar a la gente escuchando, ver cómo se sienten. Sin embargo, nunca he empleado entrevistas en mis documentales. La gente habla mucho en ellos, pero nunca en entrevistas. Procuro colocar en situaciones de presión a personas que de verdad tienen cosas que decirse entre sí. Un buen ejemplo es **David og Goliath**, donde la gente tenía muchísimas cosas que decirse y se expresaba en numerosas ocasiones mediante el lenguaje corporal; era evidente que hablaban con el corazón. Me encanta este temperamento. Es un rasgo judío que conozco bien por mi familia.

Antes de rodar, hablo con los participantes y les explico que cada ser humano alberga conflictos y lo que quiero es documentar esos conflictos internos. No creo que un conflicto sea algo íntimo, sino algo para compartir con los demás. Si obtengo su conformidad, siempre se muestran dispuestos a colaborar y a entregarse abiertamente. **Giselle–A Film About Dreams and Discipline** (*Giselle: una película sobre sueños y disciplina*) es un documental que rodé en 35 mm y en blanco y negro acerca de un veterano profesor de ballet del Teatro Real de Dinamarca. La considero mi película más hermosa. Pero hay en ella numerosos conflictos. El documental siguió todo el proceso de puesta en escena de un gran ballet romántico y su personaje central era aquel maravilloso profesor envejecido, que de hecho había interpretado en su juventud el papel protagonista del ballet. Le expliqué que lo veía como alguien melancólico, unas veces deprimido, otras feliz. Me he dado cuenta de que si le digo a las personas cómo las veo, éstas suelen decirme: "¡Tienes razón! ¡Tienes razón!". Y a partir de ese momento actúan de un modo convenientemente melancólico. Pero hay que ser muy sincero y sólo decirles lo que ves como realizador. Nunca me aprovecho de mi condición de mujer, nunca coqueteo ni hago nada por el estilo para sacar partido de alguien. En su lugar, dejo que la gente sepa que sufro de timidez. Mucha gente se muestra comprensiva con este problema y en ocasiones acaba haciéndose amiga mía.

Mis películas son declaraciones subjetivas. En **Grønland** tengo intención de emplear una voz narradora. Será la primera vez que lo haga. También escribo poesía, pero nunca la he querido utilizar en mis películas. Sin embargo, sí que experimenté utilizando mi propia voz al tiempo que manejaba la cámara en **Slottet i Italien** (*El castillo en Italia*), que rodé en 2000. Per Kirkeby, un conocido artista danés amigo mío, que también es pintor, geólogo y poeta, estaba atravesando una depresión. Tenía cincuenta y cinco años y su matrimonio se estaba desmoronando. Estuve allí una semana con otro amigo, Ib Michael, también poeta. Aquel documental fue un intento de capturar a tres viejos amigos (uno de los cuales era yo, siempre fuera de cámara) en aquel castillo italiano intentando buscar salida a la crisis existencial de Per. Fue una película fantástica cuyo montaje llevó mucho tiempo.

Aunque no hago exactamente puestas en escena, sí dirijo. No me interesa demasiado la distinción entre cine de ficción y cine documental, puesto que conozco perfectamente nuestra tendencia como documentalistas a manipular situaciones. Creo que tengo la responsabilidad de confiar en mis sentimientos y en lo que de verdad me interesa. Nunca trato de esconderme tras una falsedad o un engaño, del mismo modo en que no oculto mi opinión de que la información puede ser entretenida ni mi deseo de que mi trabajo haga sentirse bien a la gente. Creo que es importante hablarle a la mente y al corazón y recordar lo maravilloso que es escuchar algo inteligente y fantástico, porque muchos documentales tratan sobre la estupidez humana, algo que no me interesa en absoluto. He aprendido a confiar en mis sentimientos y en mi propia estupidez, y a mirar en mi interior y en el interior de los participantes de mis películas. Así que sólo me queda una ambición más: continuar.

Anne Wivel durante el rodaje de Søren Kierkegaard, 1994

Página derecha: **Grønland**

Al final…

sean cuales sean las circunstancias políticas o culturales que rodean la realización de un documental, todos los directores deben hacer frente a la mismas cuestiones éticas: ¿Dónde se encuentra la línea que separa lo periodístico de lo artístico? ¿Hasta qué punto del territorio del "tratamiento creativo de la actualidad" puede el documentalista adentrarse sin acabar perdiéndose en el lodazal de la impostura? Al tiempo que todos los documentalistas aquí entrevistados están de acuerdo en que el documental no es ficción, su opinión varía cuando explican hasta qué punto es realidad el documental. Sin licencia para interpretar la vida tal como la ven, ¿qué futuro aguarda a los documentalistas? ¿Hasta qué extremo es aceptable intervenir? El *cinéma vérité* ha sido sobrepasado por otros estilos supuestamente también contrarios a la intervención y con la misma vigencia: el cine directo, el *fly on the wall*, la *reality television*. Pero cada uno, a su manera, cojea del mismo pie: la subjetividad. ¿Dónde hay que colocar la cámara? ¿En qué momento de la toma hay que cortar?

Ahora hay un nuevo vecino en el barrio que responde al nombre de programación factual. Él y los de su especie luchan con su propio arsenal de recursos éticos impuestos por la rigidez de su nombre. Afortunadamente, el documental no sufre tales restricciones y sigue gozando de vitalidad, libertad y buena salud. ¡Viva el documental!

Agradecimientos

Localizar y entrevistar, a través de cuatro continentes, a los documentalistas protagonistas de este libro no fue una tarea sencilla. De no ser por la generosidad y ayuda de tantas personas cuyo único interés era ver publicado este libro, aún estaría en ello. Me siento en deuda con todas ellas, así como con los propios documentalistas, de quienes he aprendido tanto.

Por su generosidad y su ayuda, doy las gracias a:
Arne Bro, Escuela Nacional de Cine de Dinamarca
Chris Berry, Universidad de California
Judith Burns, The Home Office
Elaine y Jacques Carteau, Barbizon
Silvano Cavatora, FILMMAKER
Susanna Chivian, WGBH TV
Fred Gehler, Dokfestival-Leipzig
Gabriel Hall, Zweites Deutsches Fernsehen
Kathy Loizou, Festival Internacional de Documentales de Sheffield
Sally Ingleton, Sydney
Karoline Leth, Escuela Nacional de Cine de Dinamarca
Diane Masciotra, National Film Board de Canadá
Francis Kendal, Planet TV
Renate Sachse, París
Keith Shiri, Centre for African Film
Brian Winston, Universidad de Westminster

Gracias también a Merry Kemp y Derek Rose, por su excelente labor de traducción.

Guardo una gratitud especial a la editora de este libro, Erica French. Desde el primer momento hasta el último, su apoyo, su aliento y sobre todo su sabiduría lo han hecho posible.

Y por último, me gustaría dar las gracias a Mariolina, por su entusiasmo y su apoyo infatigable a lo largo de los últimos meses de exigencias para finalizar esta obra.

Créditos iconográficos

Pp. 8-19, cortesía de Florentine Films/Ken Burns; pp. 20-21. © Fergus Greer; pp. 23-24, cortesía de Molly Dineen; p. 25, cortesía de Minotaur; p. 27, cortesía de Molly Dineen; pp. 28-31. © Nick Danzigger/Contact/NB Pictures; pp. 32-35, © Ben Osborne/naturepl.com; p. 36, © Doug Allan/naturepl.com; p. 37-39, © Sue Flood/naturepl.com; p. 40, © Klaus Nigge/naturepl.com; p. 41, cortesía de Alastair Fothergill; p. 42 (izquierda), © Doug Allan/naturepl.com; p. 42, (centro, derecha) © Sue Flood/naturepl.com; p. 43, © Sue Flood/naturepl.com; pp. 44-45, © Ekko von Schwichow, cortesía de ZDF/Hans-Dieter Grabe; pp. 47-53, © ZDF/Hans-Dieter Grabe; pp. 54-63, cortesía de Patricio Guzmán; pp. 64-65, 67, cortesía de Bonnie Sherr Klein; p. 68, cortesía y fotografía de Dorothy Todd Hénaut; p. 69 (izquierda), cortesía de Dorothy Todd Hénaut, fotografía de Guy Borremans; p. 69 (derecha), fotografía utilizada con la autorización del National Film Board de Canadá; p. 71, cortesía de Bonnie Sherr Klein; pp. 72-73, fotografías utilizadas con la autorización del National Film Board de Canadá; pp. 74-75, 77-80, cortesía de Cabin Creek Films/Barbara Kopple; pp. 82-83, cortesía de Barbara Kopple, © Fine Line Features; pp. 86-87, 89-93, cortesía de Nordisk Film/Jørgen Leth; pp. 94-95, cortesía de Nordisk Film/Jørgen Leth, fotografías de Dan Holmberg; pp. 96-97, cortesía de Globe Department Store/Errol Morris, fotografía de Nubar Alexian; p. 98, cortesía de Globe Department Store/Errol Morris, fotografía de John Giannini; p. 99, cortesía de Globe Department Store/Errol Morris, fotografías de Mark Lipson; pp. 100-101, cortesía de Globe Department Store/Errol Morris, fotografías de John Giannini; p. 102, cortesía de Globe Department Store/Errol Morris, fotografías de Nubar Alexanian; p. 103, cortesía de Globe Department Store/Errol Morris, fotografía de Rosalie Winard; p. 104-105, cortesía de Globe Department Store/Errol Morris, fotografías de Nubar Alexanian; pp. 106-115, cortesía de Anand Patwardhan; pp. 116-125, cortesía de Jean-Marie Teno, © Les Films du Raphia; pp. 126-127, cortesía de Royal Television Society; pp. 129-131, © BBC; p. 132, © Channel Four, fotografía de Gisele Wulfsohn; pp. 134-135, © Channel Four, fotografías de Rachel Joseph; pp. 136-137, © BBC; pp. 138-139, cortesía de Wu Wenguang, fotografía de Lin Yuojuan; p. 140, cortesía de Wu Wenguang; p. 141, cortesía de Wu Wenguang, fotografía de Lin Yuojuan; pp. 142-145, 147, cortesía de Wu Wenguang; pp.148-149, cortesía de WGBH Boston; pp. 151-153, © Granada Media. RotoVision, como propietario de los derechos de esta obra, exime a Granada Media de cualquier responsabilidad derivada de la publicación de esta imagen (p. 153); pp. 155-157, © Granada Media; p. 158-167, cortesía de Anne Regitze Wivel.

Información adicional

Libros

En castellano

Clemente, José L., *Cine documental español*, Madrid, Ediciones Rialp, 1960.

Crusells Valeta, Magí, *Las brigadas internacionales en el cine documental*, Universidad de Barcelona, 1999

Garcés Constante, Ángel, (coord.), *México íntimo y profundo: cine documental mexicano contemporáneo*, Huesca, Festival de Cine de Huesca, 1999.

Maquea Lara, Javier, *El docudrama: fronteras de la ficción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.

Paranaguá, Paulo Antonio, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

Penafria, Manuela & Madaíl, Gonçalo, "El documental en soporte digital", en *Revista Latina de Comunicación*, La Laguna, Tenerife, 1999.

Raimondo Souto, H. Mario, *Técnica del cine documental y publicitario*, Barcelona, Ediciones Omega, 1973.

En inglés

Barnouw, E., *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

Bell, E., *The Origins of British Television Documentary: The BBC 1946-1955*. 1986.

Corner, J., ed., *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

Documentaries: The Independents' Guide, BBC, 1994.

Grierson, J., *Grierson on Documentary*, Londres, Faber & Faber, 1946.

Guidelines for Factual Programmes, BBC, 1989.

Kilborn, R. & Izod, J., *Confronting Reality: An Introduction to Television Documentary*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

Kriwaczek, P., *Documentary for the Small Screen*, Oxford y Boston, Focal Press, 1997.

Levin, G. Roy, *Documentary Explorations: Fifteen Interviews with Filmmakers*, Garden City, NY, Doubleday, 1971.

Macdonald, K. & Cousins, M., *Imagining Reality: The Faber Book of the Documentary*, Londres, Faber & Faber, 1997.

Producers' Guidelines, BBC, 1993.

Rabiger, M., *Directing the Documentary*, Oxford y Boston, Focal Press, 1997.

Rosenthal, A., *The Documentary Conscience: A Casebook in Film Making*, Berkeley, University of California Press, 1980.

Rosenthal, A., *New Challenges for Documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988.

Rosenthal, A., *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*, Berkeley, University of California Press, 1971.

Rosenthal, A., *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, Carbondale, Il, Southern Illinois University Press, 1990.

Rotha, P., *Documentary Film*, Londres, Faber & Faber, 1939.

Silverstone, R., *Framing Science: The Making of a BBC Documentary*, Londres, British Film Institute Publishing, 1985.

Stenderup, T., ed., *The European Documentary Sector*, Copenhague, MEDIA, 1995.

Stephenson, R. & Debrix, J. R., *The Cinema as Art*, Baltimore, Md, Penguin Books, 1966.

Tobias, M., ed., *The Search for Reality: The Art of Documentary Filmmaking*, Michael Wiese Productions, 1998.

Publicaciones periódicas

Boletín *Los Documentalistas*
Publicación del Movimiento
de Documentalistas de Argentina
www.documentalistas.org

Doc Waves
Publicación sobre la realización de documentales
en el Reino Unido
www.filmwaves.co.uk

DOX
Revista de la European Documentary Network
www.dox.dk

FILMMAKER
Publicación del Festival Internacional
de Cine y Vídeo
www.filmmakermagazine.com

International Documentary
Revista de la International Documentary
Association
www.documentary.org

Festivales

Academia Film Olomouc, República Checa
www.afo.cz

Chicago International Doc Film Festival, EE UU
www.chicagodocfestival.org

Cinéma du Réel, Francia
www.bpi.fr

Docfest: Festival Internacional de Cine Documental
de Nueva York, EE UU
www.docfest.org

Doclands, Irlanda
www.doclands.ie

DocSide Film Festival, EE UU
docfilmproject@excite.com

Docúpolis: Festival Internacional Documental
de Barcelona, España
www.docupolis.org

Double Take Documentary Film Festival, EE UU
www.ddff.org

Doxa: Festival de Cine y Vídeo Documental, Canadá
www.vcn.bc.ca/doxa

Congreso Internacional de Cine Documental
de Australia
www.aidc.com.au

Denver Jazz on Film Festival, EE UU
www.jazzfilmfestival.org

Diagonale, Austria
www.diagonale.at

DOCtober: Festival Internacional
de Cine Documental, EE UU
www.documentary.org/festivals

États Généraux du Film Documentaire,
Francia
www.lussasdoc.com

Festival de Cine de Cracovia, Polonia
www.cracowfilmfestival.pl

Festival de Cine Documental de Salónica, Grecia
www.docfestival.gr

Festival de Cine de la Asociación
de Naciones Unidas, EE UU
www.unaff.org

Festival de Cine y Vídeo Margaret
Mead, EE UU
www.amnh.org/mead

Festival dei Popoli, Italia
www.festivaldeipopoli.org

Festival Internacional de Cine
Amnistía Internacional de Amsterdam, Países Bajos
www.amnesty.nl/filmfestival

Festival Internacional de Cine de Docaviv, Israel
www.docaviv.co.il

Festival Internacional de Cine de Edimburgo, Reino Unido
www.edfilmfest.org.uk

Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary,
República Checa
www.iffkv.cz

Festival Internacional de Cine de Lisboa, Portugal
fidl@clix.pt

Festival Internacional de Cine de Málaga, España
www.festcinemalaga.com

Festival Internacional de Cine de Melbourne, Australia
www.melbournefilmfestival.com.au

Festival Internacional de Cine de Odense, Dinamarca
www.filmfestival.dk

Festival Internacional de Cine de San Francisco, EE UU
www.sfiff.org

Festival Internacional de Cine de Venecia, Italia
www.labiennale.org

Festival Internacional de Cine Documental
de Amsterdam, Países Bajos
www.idfa.nl

Festival Internacional de Cine Documental
de Fairfax, EE UU
weinsoff@ix.netcom.com

Festival Internacional de Cine Documental de Hot
Springs, EE UU
www.docufilminst.org

Festival Internacional de Cine Documental de Marsella,
Francia
www.fidmarseille.org

Festival Internacional de Cine Documental de Múnich,
Alemania
www.dokfestival-muenchen.de

Festival Internacional de Cine Documental de Sheffield,
Reino Unido
www.sidf.co.uk

Festival Internacional de Cine Documental de
Yamagata, Japón
www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/home-e.html

Festival Internacional de Cine Documental y
Antropológico de Pärnu, Estonia
www.chaplin.ee

Festival Internacional de Cine Human Rights Watch,
Reino Unido/EE UU
www.hrw.org

Festival Internacional de Cine sobre Derechos
Humanos, Suiza
www.fifdh.ch

Festival Internacional de Cortometrajes
de Oberhausen, Alemania
www.icdocs.org

Festival Internacional de Cortometrajes
de São Paulo, Brasil
www.kinoforum.org

Festival Internacional RAI de Cine
Etnográfico, Reino Unido
www.therai.org.uk

Festivales Internacionales de Cine de Nueva Zelanda
www.enzedff.co.nz

Festival Nacional de Cine y Video Documental
de Argentina
www.documentalistas.org.arg

Hot Docs: Festival Internacional de Cine Documental
de Canadá
www.hotdocs.ca

Infinity Festival, Italia
www.infinityfestival.org

INPUT 2003, Dinamarca
www.input2001.com

International 1001 Documentary Film Festival, Turquía
www.bsb-adf.org

It's All True International Film Festival, Brasil
www.itsalltrue.com.br

Jackson Hole Wildlife Film Festival, EE UU
www.jhfestival.org

Message to Man, Rusia
www.message-to-man.spb.ru

MIDPOC, Francia
www.midpoc.fr

Museum of Television & Radio's Television
Documentary Festival, EE UU
www.mtr.org/tvdocfest

One World International Human Rights Film Festival,
República Checa
www.oneworld.cz

Queerdoc, Australia
www.queerscreen.com.au

Silverdocs, EE UU
www.silverdocs.com

Sunny Side of the Doc, Francia
www.sunnysideofthedoc.com

Visions du Réel, Suiza
www.visionsdureel.ch

Zinebi, Festival Internacional de Cine
Documental de Bilbao, España
www.zinebi.com

Filmografías

Sólo documentales dirigidos o codirigidos

Ken Burns

Mark Twain	2002
Jazz. A History of America's Music (10 episodios)	2001
Not for Ourselves Alone: The Story of Elizabeth Cady Stanton and Susan B Anthony	1999
Frank Lloyd Wright	1998
Thomas Jefferson	1997
Lewis and Clark: The Journey of the Corps of Discovery	1997
Vezelay	1996
The West	1996
Baseball	1994
William Segal	1992
Empire of the Air: The Men Who Made Radio	1991
The Civil War (9 episodios)	1990
The Congress: The History and Promise of Representative Government	1988
Thomas Hart Benton	1988
Statue of Liberty	1985
Huey Long	1985
The Shakers: Hands to Work, Hearts to God	1984
Brooklyn Bridge	1981

Molly Dineen

The Lord's Tale	2002
Geri	1999
Tony Blair	1997
In the Company of Men	1995
The Ark	1993
The Pick, the Shovel and the Open Road	1990
Heart of the Angel	1989
My African Farm	1988
Operation Raleigh: The Mountain	1988
Operation Raleigh: The Village	1988
Home from the Hill	1985
Sound Business	n/d

Alastair Fothergill

Planet Earth	*por estrenar*
The Blue Planet	1998-2001
An Island All Alone	1997
Life in the Freezer (6 episodios)	1992-1993
Too Close for Comfort	1991
The Trials of Life (12 episodios)	1990
Reef Watch	1988
The Really Wild Show	1985-1997

Hans-Dieter Grabe

Diese Bilder verfolgen mich–Dr.med. Alfred Jahn	2002
Gebrochene Glut	2001
Mendel lebt	1999
Do Sanh–Der letzte Film	1998
Poddembice–eine Dokumentarische Trilogie	1996
Er Nannte sich Hohenstein	1994
Do Sanh	1991
Dien, Chinh, Chung und Tung–Lebensversuche in Vietnam	1990
Abdullah Yakupoglû: "Warum habe ich meine Tochter getötet?"	1986
Ich Bekenne mich Schuldig–Lew Kopelew	1986
Hiroshima, Nagasaki–Atombombenopfer segen aus	1985
Dr.med. Alfred Jahn–Kinderchirurg in Landshut	1984
Ludwig Gehm	1983
Arbeiter aus Danzig	1982
Bernauer Strasse 1-50 oder Als uns die Haustür zugenagelt wurde	1981
Mendel Szajnfeld's Zweite Reise nach Deutschland	1971
Nur Leichte Kampfe im Raum Da Nang	1971
20 Meilen vor Saigon	1970
Die Trümmerfrauen von Berlin	1968

Puede solicitar una filmografía más exhaustiva enviando un correo electrónico a la siguiente dirección: *internationaleprogrammkoordination@zdf.de*

Patricio Guzmán

Madrid	2002
Le Cas Pinochet	2000
Isla de Robinson Crusoe	1999
Chile, la memoria obstinada	1997
Las barreras de la soledad	1995
La Cruz del Sur (4 episodios)	1989-1992
En nombre de Dios	1987
México precolombino (5 episodios)	1985
La batalla de Chile (3 episodios)	1973-1979
El primer año	1971

Bonnie Sherr Klein

Mile Zero: The SAGE Tour	1988
Children of War	1987
Speaking Our Peace	1985
C'est Surtout pas de l'Amour	1981
The Right Candidate for Rosedale	1979
Patricia's Moving Picture	1978
Harmonie	1977
Du Cour… l'Ouvrage	1976
Clinique des Citoyens	1970
Opération Boule de Neige	1970
Little Burgundy	1968
Organizing for Power	1968
The Alinsky Approach (5 episodios)	1968
For All My Students	1966

Barbara Kopple

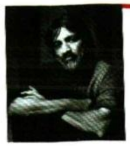
American Standoff	2002
Conversations with Gregory Peck	2000
Kids and Learning Disabilities	2000
My Generation	2000
Friends for Life	1999
Defending Our Daughters	1998
Wild Man Blues	1997
A Century of Women	1994
Fallen Champ: The Untold Story of Mike Tyson	1993
Beyond JFK: The Question of Conspiracy	1992
American Dream	1990
Hurricane Irene	1985
No Nukes	1981
Harlan County, USA	1976

Jørgen Leth

The Five Obstructions	*por estrenar*
The Erotic Human	*por estrenar*
Nye Scener fra Amerika	2002
Jeg er Levende–Soren Ulrik Thomsen, Digter	1999
Haïti. Uden titel	1966
Michael Laudrup–en Fodboldspiller	1993
Notater om Kærligheden	1989
Dansk Litteratur	1989
Notater fra Kina	1987
Composer Meets Quartet	1987
Det Legende Menneske	1986
Pelota	1983
66 Scener fra Amerika	1982
Step on Silence	1981
Peter Martins–en Danser	1979
Kalule	1979
At Danse Bournonville	1979
Sanct Hansaften–Spil	1979
En Forårsdag i Hevelde	1977
Det Gode og det Onde	1975
Klaus Rifbjerg	1975
Den Umulige Time	1975
Stjernerne og Vandbærerne	1974
Eddy Mercks I Nærheden af en Kop Kaffe	1973
Livet I Danmark	1972
Kinesisk Bordtennis	1972
Eftersøgningen	1971
Frændeløs	1970
Dyrehaven, den Romantiske Skov	1970
Motion Picture	1970
Teatret il de Grønne Bjerge	1970
Dyrehavefilmen	1969
Jens Otto Krag	1968
Det Perfekte Menneske	1968
Nær Himlen, Nær Jorden	1968
Ofelias Blomster	1968
Se Frem til en Tryg Tid	1965
Stopforbud	1963

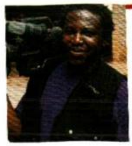
Errol Morris

Mr Death: The Rise and Fall of Fred A Leuchter Jnr	1999
Stairway to Heaven	1998
Fast, Cheap, and Out of Control	1996
A Brief History of Time	1992
The Thin Blue Line	1988
Vernon, Florida	1988
Gates of Heaven	1977



Anand Patwardhan

Jang aur Aman	2002
Nahi Amhi Vanar Bannar	1996
Fishing: In the Sea of Greed	1998
Occupation: Millworker	1996
Pitra Putra aur Dharmayuddha	1995
Raam ke Naam	1992
Una Mitran di Yaad Pyaari	1990
Hamar Shahar	1985
Utthan da Vela	1981
Zameer ke Bandi	1978
Kranti ki Tarangen	1974
Business as Usual	1971



Jean-Marie Teno

Le Marriage d'Alex	2002
Vacances au Pays	2000
Chef !	1999
La Tête dans les Nuages	1994
Afrique, je te Plummerai…	1992
Mister Foot	1991
Bikutsi Water Blues	1988
Hommage	1985
Schubbah	1983

Paul Watson

Desert Darlings	*por estrenar*
The Queen's Wedding	2002
A Wedding in the Family	2000
Malcolm and Barbara: A Love Story	1999
White Lives	1998
The Dinner Party	1997
The Home	1995
The Factory	1994
Trick on Two	1993
Sylvania Waters (12 episodios)	1992
Sarajevo 90 x 2 minutes	1992
The Fishing Party	1985
Nobody Asked Us	1980
The Family (12 episodios)	1974
A Fine and Private Place	n/d
A Year in the Life	n/d
Convictions	n/d
House of Hope	n/d
In Solidarity (4 episodios)	n/d
Lost in Space	n/d
Loveless in Letchworth	n/d
Nothing Doing	n/d
One Day	n/d
Race of the Powerbikes	n/d
Revelations	n/d
States of Mind	n/d
The Block	n/d
Vox Pop (serie)	n/d
War in the Middle East	n/d
Whicker's World (4 episodios)	n/d
Wimps to Warriors (6 episodios)	n/d

John Willis

From the Craddle to the Grave	1987
Leftover Children	1987
Granny Business	1987
Len Harding: Born a Number	1986
Children Who Wait	1986
Children's Few–The Battle of Britain Remembered	1985
Families Who Wait	1984
Promised Land	1984
Place for Stephen	1984
Return to Nagasaki	1984
The Chinese Geordie	1983
Shadow Boxer	1983
Windscale: The Nuclear Laundry	1983
Alice–A Fight for Life	1982
Prisoners of Conscience	1981
Rampton– The Secret Hospital	1979
The Case of Yolande McShane	1978
Sick in Sheffield, Broke in Beverly Hills	1978
Goodbye Longfellow Road	1977
What happened to Johnny Go Home?	1976
Johnny Go Home	1976
Whicker's World Down Under	1976
In a Monastery Garden	1975
5 Miles High in a Hot Air Balloon	1974
Linehams of Fosdyke	1973
Charlton Brothers	1973

Anne Regitze Wivel

Grønland	*por estrenar*
Slottet i Italien– en Elegi	2000
Johannes' Hjerte	1998
Tobak	1996
Søren Kierkegaard	1994
Giselle–A Film about Dreams and Discipline	1991
Vand	1988
David og Goliath	1988
Ansigt til Ansigt	1987
De Tavse Piger	1985
Den Lile Pige med Skøjterne	1985
Gorilla Gorilla	1984
Moationtiv	1983
Arbejde mon Frihed	1980

Wu Wenguang

Big Tent: Life on the Road	*por estrenar*
He Mingong Tiaowu	2001
Jiang Hu	1999
Riji: Xue, 1998.11.21	1999
Si Hai Wei Jia	1995
1966, Wo Do Hongweibin Shidai	1992
Liulang Beijing: Zuihou De Mengxiangzhe	1990

Glosario

Aäton cámara de 16 mm que cuenta con gran aceptación entre los documentalistas

Arri St (Arriflex) cámara de 16 mm con tres lentes que disfrutó de gran popularidad durante los años previos a la aparición de las cámaras con **zoom**

Avid sistema informático de edición no lineal muy utilizado en la industria cinematográfica y televisiva

basculamiento desplazamiento vertical de la cámara sobre su eje (arriba/abajo)

Beaulieu cámara cinematográfica de 16 mm

Betacam formato videográfico

blanco y negro película cuyo revelado produce una imagen monocroma que sólo abarca la escala de grises entre el blanco y el negro

bobina artilugio formado por un cilindro central y dos discos laterales que contiene la película enrollada

Bolex cámara cinematográfica de la que existen sendas versiones de 8 y 16 mm

busto parlante término que se emplea en la jerga documentalista para referirse a un entrevistado

cámara de alta velocidad cámara que filma a una velocidad superior a la normal, de tal manera que las imágenes registradas se ralentizan cuando se proyectan a una velocidad normal

cámara de animación cámara montada verticalmente sobre una mesa en la que se sitúan las imágenes estáticas

cámara rostrum parecida a la **cámara de animación**, pero capaz de desplazarse alrededor de la mesa y controlada generalmente por ordenador

cinéma vérité movimiento cinematográfico que propugna retratar el mundo con la máxima objetividad posible

cinta de una pulgada hace referencia al ancho de la cinta de mayor calidad disponible en su tiempo

código de emulsión código utilizado para la identificación de un rollo de película virgen

copión copia provisional y de baja calidad que se realiza diariamente para que el director pueda comprobar la marcha del rodaje

corte paso de un plano a otro

cuarto oscuro espacio destinado al revelado

distancia focal distancia entre la lente de una cámara y un objeto nítidamente enfocado

DSR200 videocámara digital destinada a los consumidores en general y al mercado semiprofesional

DV siglas inglesas que corresponden a la expresión *digital video*. Formato videográfico basado en la electrónica digital (no analógica) y destinado a los consumidores en general más que al mercado profesional

DVCAM formato videográfico muy parecido al DV pero que funciona a más velocidad y posee una superficie más resistente; destinado al mercado semiprofesional y profesional

Eclair cámara de 16 mm aparecida en la década de 1960 y que fue la primera cámara de manejo manual con sonido sincronizado. Toda una revolución en su época

emulsión capa sensible a la luz que cubre el celuloide y que tras su exposición y revelado produce un negativo

encadenado transición entre dos planos

foco artilugio que proyecta haces de luz dirigibles

foto-fija fotografía o imagen estática

fps fotogramas por segundo, velocidad a la que una película/cinta discurre por una cámara/proyector

fundido transición hacia o desde una pantalla sin imágenes

Genlock sistema de bloqueo del generador de impulsos de sincronía de un aparato de vídeo

Handicam videocámara de mano destinada a los consumidores en general

Hi-8 formato videográfico analógico destinado a los consumidores en general más que al mercado profesional

inserto plano que se intercala entre dos segmentos de película filmada para evitar un salto abrupto

Jump-cut efecto de "salto" en la imagen, creado intencionadamente al eliminar un fragmento intermedio de un plano y unir el principio y el final

mesa de montaje equipo empleado en el montaje de películas

metraje cantidad de película/cinta expresada en metros. Así, por ejemplo, ciento veinte metros de película equivalen a aproximadamente a diez minutos de proyección

micrófono inalámbrico micrófono desprovisto de cable que está conectado a un transmisor que emite señales de radio

noticiario película cinematográfica de noticias que se proyectaba semanalmente en los cines antes de la llegada de la televisión

panorámica desplazamiento horizontal de la cámara sobre su eje (izquierda/derecha)

película de color película sensible a la totalidad de colores del espectro luminoso

película reversible película que después de ser procesada ofrece una imagen positiva

película virgen película que todavía no ha sido expuesta ni revelada

plano general plano que encuadra a una o varias figuras humanas completas y abarca holgadamente su entorno inmediato

plano unidad ininterrumpida de acción en una película/cinta

posproducción fase del proceso de producción posterior al rodaje durante la cual se realiza el montaje

Premiere 6.0 sistema informático de edición

primer plano plano que encuadra a una figura humana por encima de los hombros

sala de montaje espacio equipado para el montaje de películas

salto abrupto corte entre dos planos con el que se interrumpe intencionadamente la continuidad de la acción

sincronización sonido grabado simultáneamente con la película o montado para que coincida con su imagen correspondiente

Steenbeck marca comercial de un aparato de montaje horizontal (como una mesa) utilizado para visionar y montar película

storyboard conjunto de dibujos realizados con el fin de ilustrar aspectos tales como la composición de los planos, los ángulos de cámara…

Super 8 película de 8 mm de ancho destinada a los consumidores en general más que al mercado profesional

voz narradora voz en *off* empleada para añadir comentarios o explicaciones a las imágenes de una película

VX1000 videocámara digital destinada a los consumidores en general y al mercado semiprofesional

zoom cambio en la distancia focal de un ángulo ancho a uno estrecho que crea la ilusión de movimiento

8, 16 o 35 mm anchos de película, expresados siempre en milímetros, a diferencia del metraje

Índice de títulos originales

Las páginas en *cursiva* remiten
a las fotografías

La mayoría de los documentales no han sido estrenados en lengua española, los editores han optado por indicar una traducción aproximada, sobre todo teniendo en cuenta todos aquellos documentales procedentes de culturas más alejadas

Afrique, je te Plumerai… 117, *124*
África, yo te desplumaré…

Alice–A Fight for Life *155*
Alice: una lucha por la vida

American Dream 75, *78-79*, 81
El sueño americano

Ark, The 25, 26, 31
El arca

Baseball 9, 14
Béisbol

batalla de Chile, La 55, *56-57*, 59, *62*

Bikutsi Water Blues *120*, *122*, *124*

Blue Planet, The 33, 34, 38, 39, 42, *36-43*
Planeta azul

Brooklyn Bridge *11*, 13, 14
El puente de Brooklyn

Business as Usual 108
Los negocios, como de costumbre

Cas Pinochet, Le 55, *58-59*, 59, 62
El caso Pinochet

Case of Yolande McShane, The *151*
El caso de Yolande McShane

C'est Surtout pas de l'Amour 70, *71*, 73
Todo menos amor

Chef ! 121, *123*, 125
¡Jefe!

Chile, la memoria obstinada *60-61*, 62

Chinese Geordie, The *156*
El minero chino

Civil War, The 9, *13*, 14, 19
La Guerra de Secesión

Clinique des Citoyens 69
La clínica de los ciudadanos

Conversations with Gregory Peck *84-85*
Conversaciones con Gregory Peck

Cruz del Sur, La 62, *62*

David og Goliath 159, 165
David o Goliat

Death on the Rock 154
Muerte en el peñón

Defending our Daughters 82
Defendiendo a nuestras hijas

Diese Bilder verfolgen mich– Dr. med. Alfred Jahn *47*
Estas imágenes me obsesionan– Dr. Alfred Jahn

Dinner Party, The 127
El banquete

Do Sanh *51*

Do Sanh–Der Letzte Film *48*
Do Sanh-La última película

Erotic Human, The 92, 95
El humano erótico

Factory, The 133
La fábrica

Fallen Champ 82
La caída de un campeón

Family, The 127, 128, *129-131*
La familia

Fast, Cheap and Out of Control 102, *102*
Rápido, barato y fuera de control

Fishing Party, The 127, 136
La excursión de pesca

Five Obstructions, The 92, *94-95*
Las cinco obstrucciones

For All My Students 66
Para todos mis estudiantes

From the Cradle to the Grave *157*
De la cuna a la sepultura

Gates of Heaven 98, *98*, *100-101*, 102
Las puertas del Cielo

Geri 25, *25*, 26, 31

Giselle–A Film about Dreams and Discipline 166
Giselle: una película sobre sueños y disciplina

Grønland *161-164*, 165-166, *167*
Groenlandia

Haïti. Uden titel 92, *92-93*, 95
Haití. Sin título

Hamar Shahar *109-111*, 111, 112, 114
Bombay, nuestra ciudad

Harlan County, USA 75, *80*, 81, 82, 85
Condado de Harlan, EE UU

He Mingong Tiaowu *144-145*
Baile con los granjeros

Heart of the Angel 25, *27*
El corazón de Angel

Hoffnung fünf mal am Tag 49
Esperanza cinco veces al día

Home from the Hill 22, *24*, 25
La casa de la colina

Hommage 118, *119*
Homenaje

In the Company of Men *23*, 26, 31
En compañía de hombres

Jang aur Aman 107, 111, 114
Guerra y paz

Jazz, A History of America's Music 9, 13, 14, 19
Jazz, una historia de la música de Estados Unidos

Jiang Hu *142*, *143*, 143, 146
La vida en el camino

Johnny Go Home *152-153*, 153, 154
Johnny vuelve a casa

Kranti ki Tarangen 108
Olas de revolución

Lewis and Clark *19*
Lewis y Clark

Life in the Freezer 34, *34-35*
La vida en el congelador

Liulang Beijing: Zuihou De Mengxianghze 143, *147*
Vagabundeando en Beijing: los últimos soñadores

Lords' Tale, The 21, 26, *28-31*
El cuento de los lores

Mariage d'Alex, Le 121
La boda de Alex

Mendel lebt 53, *53*
Mendel vive

Mendel Szajnfeld's Zweite Reise nach Deutschland 50, *52-53*
El segundo viaje de Mendel Szajnfeld a Alemania

Michael Laudrup–en Fodboldspiller 92
Michael Laudrup: un futbolista

Mile Zero 73, *73*
Milla Cero

Mr Death: The Rise and Fall of Fred A Leuchter Jnr *104-105*
Sr. Muerte: ascenso y caída de Fred A. Leuchter, hijo

Narmada Diary, A 111
Un diario de Narmada

Notater fra Kina 91, 95
Cuaderno de China

Nur Leichte Kampfe im Raum Da Nang 50
Sólo escaramuzas en la zona de Da Nang

Nye Scener fra Amerika 95
Nuevas escenas de América

Opération Boule de Neige 69, *69*
Operación Bola de Nieve

Pelota 92

Perfekte Menneske, Det 88, *89*, 91
El humano perfecto

Pitra, Putra aur Dharmayuddha 111, 112, *112*
Padre, hijo y guerra santa

Queen's Wedding, The 127, 133, *134-135*
La boda de la Reina

Raam ke Naam 112, 114, *114*, *115*
En el nombre de Dios

Rampton–The Secret Hospital 153, 154, *157*
Rampton: el hospital secreto

Shakers: Hands to Work, Hearts to God, The *14*, *15*
Shakers: manos para el trabajo, corazones para Dios

Si Hai Wei Jia 143
En el mundo como en casa

Slottet i Italien 166
El castillo en Italia

Søren Kierkegaard *166*

Sound Business 22
El negocio del sonido

Speaking Our Peace: A Film about Women, Peace and Power *72*, 73
Hablando de nuestra paz: una película sobre mujeres, paz y poder

Stairway to Heaven *103*
Escalera hacia el Cielo

Statue of Liberty *16-18*
La estatua de la Libertad

Stopforbud 88
Prohibido parar

Suburban Sunday 150
Domingo suburbano

Sylvania Waters 127, 136, *136*, *137*
Aguas de Sylvania

Thin Blue Line, The *99*, 102, 105
La delgada línea azul

Trials of Life, The 34
Los juicios de la vida

Trümmerfrauen von Berlin, Die 49
Las mujeres que desescombraron las ruinas de Berlín

Una Mitran di Yaad Pyaari 112, *113*
En memoria de amigos

Utthan da Vela 111, *115*
Tiempo de alzarse

Vacances au Pays *123*, 125
Vacaciones en el país

White Lives *132*, 133
Vidas blancas

Wild Man Blues 75, 76, *82*, *83*

Windscale: The Nuclear Laundry *156*
Windscale: la lavandería nuclear

Winter Soldier 76
Soldado de invierno

Women on the Front 85
Mujeres en el frente

Working in Rural New England 10
Trabajando en la Nueva Inglaterra rural

Zameer ke Bandi 108
Presos de conciencia

20 Meilen vor Saigon 50
20 millas para Saigón

66 Scener fra Amerika *90-91*
66 escenas de América

1966, Wo De Hongweibin Shidai *140*, *141*, 143
1966, mi tiempo en la Guardia Roja

Índice de títulos en español

Las páginas en *cursiva* remiten
a las fotografías

La mayoría de los documentales
no han sido estrenados en lengua
española, los editores han optado
por indicar una traducción
aproximada, sobre todo teniendo
en cuenta todos aquellos
documentales procedentes
de culturas más alejadas

África, yo te desplumaré… 117, *124*
Afrique, je te Plumerai…

Aguas de Sylvania 127, 136, *136, 137*
Sylvania Waters

Alice: una lucha por la vida *155*
Alice–A Fight for Life

arca, El 25, 26, 31
The Ark

Baile con los granjeros *144-145*
He Mingong Tiaowu

banquete, El 127
Dinner Party, The

batalla de Chile, La 55, *56-57*, 59, *62*

Béisbol 9, 14
Baseball

Bikutsi Water Blues *120, 122, 124*

boda de Alex, La 121
Le Mariage d'Alex

boda de la Reina, La 127, 133, *134, 135*
Queen's Wedding, The

Bombay, nuestra ciudad *109-111*, 111, 112, 114
Hamar Shahar

caída de un campeón, La 82
Fallen Champ

casa de la colina, La 22, *24*, 25
Home from the Hill

caso de Yolande McShane, El *151*
The Case of Yolande McShane

caso Pinochet, El 55, *58-59*, 59, 62
Le Cas Pinochet

castillo en Italia, El 166
Slottet i Italien

Chile, la memoria obstinada *60-61*, 62

cinco obstrucciones, Las 92, *94-95*
Five Obstructions, The

clínica de los ciudadanos, La 69
Clinique des Citoyens

Condado de Harlan, USA 75, *80*, 81, 82, 85
Harlan County, EE UU

Conversaciones con Gregory Peck *84-85*
Conversations with Gregory Peck

corazón de Angel, El 25, *27*
Heart of the Angel

Cruz del Sur, La 62, *62*

Cuaderno de China 91, 95
Notater fra Kina

cuento de los lores, El 21, 26, *28-31*
The Lords' Tale

David o Goliat 159, 165
David og Goliath

De la cuna a la sepultura *157*
From the Cradle to the Grave

Defendiendo a nuestras hijas 82
Defending our Daughters

delgada línea azul, La *99*, 102, 105
The Thin Blue Line

diario de Narmada, Un 111
A Narmada Diary

Do Sanh *51*

Do Sanh – La última película *48*
Do Sanh–Der Letzte Film

Domingo suburbano 150
Suburban Sunday

En compañía de hombres *23*, 26, 31
In the Company of Men

En el mundo como en casa 143
Si Hai Wei Jia

En el nombre de Dios 112, 114, *114, 115*
Raam ke Naam

En memoria de amigos 112, *113*
Una Mitran di Yaad Pyaari

Escalera hacia el Cielo *103*
Stairway to Heaven

Esperanza cinco veces al día 49
Hoffnung fünf mal am Tag

Estas imágenes me obsesionan – Dr. Alfred Jahn *47*
Diese Bilder verfolgen mich–Dr. med. Alfred Jahn

estatua de la Libertad, La *16-18*
Statue of Liberty

excursión de pesca, La 127, 136
The Fishing Party

fábrica, La 133
The Factory

familia, La 127, 128, *129-131*
The Family

Geri 25, *25*, 26, 31

Giselle: una película sobre sueños y disciplina 166
Giselle–A Film about Dreams and Discipline

Groenlandia *161-164*, 165-166, *167*
Grønland

Guerra de Secesión, La 9, *13*, 14, 19
The Civil War

Guerra y paz 107, 111, 114
Jang aur Aman

Hablando de nuestra paz: una película sobre mujeres, paz y poder *72, 73*
Speaking Our Peace: A Film about Women, Peace and Power

Haití. Sin título 92, *92-93*, 95
Haïti. Uden titel

Homenaje 118, *119*
Hommage

humano erótico, El 92, 95
The Erotic Human

humano perfecto, El 88, *89*, 91
Det Perfekte Menneske

Jazz, una historia de la música de Estados Unidos 9, 13, 14, 19
Jazz, A History of America's Music

¡Jefe! 121, *123*, 125
Chef !

Johnny vuelve a casa *152-153*, 153, 154
Johnny Go Home

juicios de la vida, Los 34
Trials of Life, The

Lewis y Clark *19*
Lewis and Clark

Mendel vive 53, *53*
Mendel lebt

Michael Laudrup: un futbolista 92
Michael Laudrup-en Fodboldspiller

Milla Cero 73, *73*
Mile Zero

minero chino, El *156*
The Chinese Geordie

Muerte en el peñón 154
Death on the Rock

Mujeres en el frente 85
Women on the Front

mujeres que desescombraron las ruinas de Berlín, Las 49
Die Trümmerfrauen von Berlin

negocio del sonido, El 22
Sound Business

00:01:80

negocios, como de costumbre, Los **108**
Business as Usual

Nuevas escenas de América **95**
Nye Scener fra Amerika

Olas de revolución **108**
Kranti ki Tarangen

Operación Bola de Nieve **69, *69***
Opération Boule de Neige

Padre, hijo y guerra santa **111, 112, *112***
Pitra, Putra aur Dharmayuddha

Para todos mis estudiantes **66**
For All My Students

Pelota **92**

Planeta azul ... **33, 34, 38, 39, 42, *36-43***
Blue Planet, The

Presos de conciencia **108**
Zameer ke Bandi

Prohibido parar **88**
Stopforbud

puente de Brooklyn, El ***11*, 13, 14**
Brooklyn Bridge

puertas del Cielo, Las **98, *98*, *100-101*, 102**
Gates of Heaven

Rápido, barato y fuera de control **102, *102***
Fast, Cheap and Out of Control

Rampton: el hospital secreto **153, 154, *157***
Rampton–The Secret Hospital

segundo viaje de Mendel Szajnfeld a Alemania, El ... **50, *52-53***
Mendel Szajnfeld's Zweite Reise nach Deutschland

Shakers: manos para el trabajo, corazones para Dios ***14, 15***
The Shakers: Hands to Work, Hearts to God

Soldado de invierno **76**
Winter Soldier

Sólo escaramuzas en la zona de Da Nang **50**
Nur Leichte Kampfe im Raum Da Nang

Søren Kierkegaard ***166***

Sr. Muerte: ascenso y caída de Fred A. Leuchter, hijo ***104-105***
Mr Death: The Rise and Fall of Fred A Leuchter Jnr

sueño americano, El **75, *78-79*, 81**
American Dream

Tiempo de alzarse **111, *115***
Utthan da Vela

Todo menos amor **70, *71*, *73***
C'est Surtout pas de l'Amour

Trabajando en la Nueva Inglaterra rural **110**
Working in Rural New England

Vacaciones en el país ***123*, 125**
Vacances au Pays

Vagabundeando en Beijing: los últimos soñadores **143, *147***
Liulang Beijing: Zuihou De Mengxianghze

vida en el camino, La ***142, 143*, 143, 146**
Jiang Hu

vida en el congelador, La **34, *34-35***
Life in the Freezer

Vidas blancas ***132*, 133**
White Lives

Wild Man Blues **75, 76, *82, 83***

Windscale: la lavanderí a nuclear ***156***
Windscale: The Nuclear Laundry

20 millas para Saigón **50**
20 Meilen vor Saigon

66 escenas de América ***90-91***
66 Scener fra Amerika

1966, mi tiempo en la Guardia Roja ***140, 141*, 143**
1966, Wo De Hongweibin Shidai